JOHANN WOLFGANG VON GOETHE



FAUSTO

COLIHUE CLÁSICA

FAUSTO



JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

FAUSTO

Traducción, introducción
y notas:
Miguel Vedda

COLIHUE CLÁSICA

Goethe, Johann Wolfgang von
Fausto - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Colihue, 2015.
768 p. ; 18x12 cm.- (ColihueClásica)
Traducción de: Miguel Vedda

ISBN 978-950-563-081-3

1. Narrativa Alemana II. Título.
CDD 833

Título original: *Faust*

Coordinador de colección: Dr. Mariano Sverdloff
Asistente de coordinación: Emiliano De Bin

Equipo de producción editorial: Cristina Amado, Leandro Capdepón, Sofía Guilera, Anabel Perassi, Belén Bacic y Viola Zenzen.

Diseño de tapa: Estudio Lima+Roca



ISBN 978-950-563-081-3

Av. Díaz Vélez 5125
(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina
www.colihue.com.ar
ecolihue@colihue.com.ar
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

A Gerti Neumann y Alfredo Bauer.
En memoria de Ubador Labado.

1. Poesía y vitalismo: la recreación de la materia fáustica

Desde las primeras tentativas poéticas hasta los escritos de la vejez, la obra de Goethe se encuentra atravesada por un empeño obsesivo en colocar a la literatura en una permanente relación con la vida. Aunque sin tratar de identificar sus obras por completo con la variedad inagotable de la naturaleza, el escritor, de acuerdo con Goethe, necesita mantenerlas en un intenso contacto con lo vivo, si no quiere que la forma se petrifique en esquema y que su propio trabajo degenere en repetición mecánica de procedimientos ya desgastados. Las disputas tempranas de Goethe con el Clasicismo francés, durante el período del *Sturm und Drang*, se encontraban ya signadas por el desprecio hacia aquel concepto academicista de la literatura y del arte que asociaba a estos con la aplicación de una norma considerada incontestable. En un ensayo sobre Shakespeare compuesto en 1771, se ocupaba ya Goethe de cuestionar la *tragédie classique* a causa de su formalismo, que la volvía totalmente discordante con la vitalidad de la naturaleza: «No dudé un momento en renunciar al teatro sometido a las reglas. La unidad de lugar me atemorizaba como un calabozo, las unidades de acción y de tiempo me parecían molestas cadenas para nuestra imaginación. De un salto gané el aire libre, y solo entonces me

di cuenta de que tenía manos y pies» (Goethe, 2000: 138). El autor del ensayo advierte una correlación entre la rigidez de la estética teatral neoclásica –cuyos dramas se parecen entre sí como productos fabricados en serie[1]– y una época despóticamente regida por formalismos que coartan en los hombres la libertad de movimientos: «¡cómo nuestro siglo quiere atreverse a juzgar sobre la naturaleza! ¿De dónde podríamos conocerla nosotros que, desde niños, nos sentimos oprimidos por ataduras y remilgos, y vemos lo mismo en los demás?» (ibíd.: 141). Como una alternativa frente a semejante liquidación de la espontaneidad estética y ética se propone el drama de Shakespeare, en el que el joven Goethe descubre la expresión de una naturalidad despojada de leyes y ataduras. Testimonio de esto lo ofrecen, ante todo, los caracteres del dramaturgo isabelino, inconciliables con la *bienséance* francesa, pero dotados a cambio de una vitalidad que escandaliza a los legisladores neoclásicos: «La mayoría de esos señores se sienten escandalizados, especialmente por los caracteres shakespeareanos. / Y yo exclamo: "¡Naturaleza!, ¡Naturaleza! Nada es tan natural como los hombres de Shakespeare"» (ibíd.: 140). La obra tardía de Goethe –más allá de la distancia temporal, y de los cambios que experimentaron entretanto las concepciones del autor acerca de la estética y la política, la filosofía y la ciencia– está asimismo marcada por la convicción de que los períodos de menor fecundidad artística suelen ser los más proclives a emplazar la aplicación de las normas por encima de la experimentación personal. Un ejemplo de esto lo ofrecen las palabras

---

1. A propósito de las tragedias clásicas, dice Goethe: «Cómo allí todo sucede según las reglas, *cómo una tragedia se parece a la otra como un par de zapatos* y cómo, a veces, son también aburridas [...] lo saben ustedes, señores, por experiencia propia, y no diré nada al respecto» (Goethe, 2000: 139; las bastardillas son nuestras. La traducción ha sido levemente corregida).

mediante las cuales Proteo, en la segunda parte del *Fausto*, menosprecia la labor imitativa de los Telquinos, que se jactaban de haber sabido representar artísticamente a los dioses antiguos bajo una forma humana. El dios Proteo –símbolo de la viva multiplicidad de la naturaleza– afirma que para «los santos rayos vitales del Sol / las obras muertas son solo un divertimento»; los Telquinos «moldean, fundiendo, infatigables; / y una vez que han vaciado la forma en bronce / piensan que han hecho algo valioso» (8304-8308). No es azaroso que el destinatario de estas palabras sea Homunculus: una criatura artificial que anhela abandonar la redoma en la que está aprisionado y realizarse como un ser activo en el mundo externo.

La vida de Homunculus se halla tan estéril y artificialmente conservada dentro de su redoma como puede estarlo también –según Proteo– la vitalidad de los dioses paganos dentro de la marmórea inmovilidad de las esculturas antiguas.[2] En consonancia con su desprecio por todo lo anquilosado e inmóvil se encuentra la renuencia de Goethe a considerar el arte helénico como mero objeto de erudición académica, o como un conjunto de obras destinadas a ser exhibidas en museos en cuanto bienes culturales desprovistos, al mismo tiempo, de actualidad y de historia. En contraposición con la actitud propia del anticuario, Goethe quería establecer con el arte de la Antigüedad clásica una relación única: rescatarlo de su reclusión en el panteón de las formas e ideas recibidas y devolverle, de ese modo, una actualidad insospechada. Como escribió Gert Mattenklott, el ideal que persigue Fausto en el drama goetheano es el de «algo vivo, que ha de ocupar el lugar de lo compulsivamente mítico, de lo que se repite eternamente»; de cara a una realidad histórica signada por el fatídico retorno de lo siempre

2. Cf. Mattenklott, 2004: 456.

igual, el desafío no es resucitar el modelo de la formación humanística clásica, sino reanimar *al hombre entero* (*der ganze Mensch*): «La Antigüedad, como imagen contraria a la Modernidad», no es, entonces, para Goethe, «la suma de las obras de arte dignas de imitación, sino la quintaesencia de la intensidad vital» (Mattenklott, 2004: 423). Revelador es que la retorta que encierra a Homunculus se estrelle contra el carro de la ninfa Galatea –encarnación viva y sensual de lo bello–, y que la colisión tenga lugar justamente en el mar, es decir, en aquel medio que, en su incesante dinamismo, es, para el poeta Goethe, el símbolo más conspicuo de la vitalidad, y que, para el naturalista Goethe, representa el origen de toda existencia sobre la Tierra.

Esta afinidad con lo vivo antes que con las leyes y los principios abstractos está en la base del empirismo y del realismo goetheanos: está en la base de su aversión hacia el espíritu de sistema y hacia cualquier tipo de reduccionismo; pero también de su postura frente a la tradición literaria, ante la cual asume una disposición crítica y personal. Así es que, preocupado por recuperar para su época formas literarias heredadas, Goethe nunca recurre a un género del pasado sin renovarlo de manera intensa: esto puede verse en sus experimentaciones con el soneto y la balada, con la epopeya y la elegía, con la tragedia ática o la novela corta románica, con la novela epistolar o el drama burgués. Este proceder define también la actitud respecto de la materia fáustica: Goethe posee una conciencia tan clara acerca de la tradición que lo precede, como de la necesidad de establecer una ruptura radical con ella. En el comienzo de esa tradición se hallaba un personaje histórico, el alquimista y mago Johann Faust (ca. 1480-1540), del que solo existen referencias vagas y que aparece mencionado en escritos de Lutero, Melanchton y von Hutten. Es a partir de las leyendas que en torno a él se tramaron como surgieron las primeras configuraciones lite-

rarias de Fausto; en primer lugar, un libro popular (*Volksbuch*) publicado en 1587 por el editor frankfurtiano Johann Spies: *Historia von D. Johann Fausten* («Historia del Dr. Johann Fausto»). Reeditado frecuentemente, el *Volksbuch* ha sido objeto de diversas adaptaciones, una de las cuales, realizada por Nikolaus Pfitzer y editada en 1674, fue leída por Goethe, tal vez ya en su infancia. Además de toda una serie de libros populares,[3] ejerció influencia *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* («La Trágica Historia de la Vida y Muerte del Doctor Fausto»), compuesta por el dramaturgo isabelino Christopher Marlowe (1564-1593), y publicada por primera vez en 1604, once años después de la muerte del autor. Goethe, que leyó la obra de Marlowe recién en 1818, pudo asistir sin embargo a algunas de las representaciones que de la obra inglesa hicieron en Alemania las compañías ambulantes, como también a adaptaciones de la tragedia para el teatro de marionetas. A esto corresponde añadir las obras aparecidas en Alemania en vida de Goethe, entre las cuales se destacan el fragmento dramático en prosa (1759) de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), el drama inconcluso de Friedrich Müller (1752-1831) *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* («Vida, hechos y peregrinaje por el infierno de Fausto», 1791) y la novela de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) *Fausts Leben* («Vida de Fausto», 1776-1778).

Cuando, en los primeros años de la década de 1770, Goethe comenzó a planear un drama sobre Fausto, estaba tan interesado en anudar lazos con determinadas tradiciones

---

3. Ante todo cabe mencionar, además de las ediciones de Spies y Pfitzer, los siguientes libros populares: *Das Wagnerbuch* (1593), *Das Widmann'sche Faustbuch* (1599), *Dr. Fausts großer und gewaltiger Höllenzwang* (Frankfurt 1609), *Dr. Johannes Faust, Magia naturalis et innaturalis* (Passau 1612), *Dr. Fausts großer und gewaltiger Meergeist* (Amsterdam 1692), *Das Wagnerbuch* (1714) y *Faustbuch des Christlich Meynenden* (1725).

populares de Alemania como en desarrollar un punto de vista –filosófico, estético y religioso– estrictamente personal, sustraído a toda posible generalización. La conjunción de estos dos intereses en principio divergentes no solo marca la génesis del *Fausto*, sino que además atraviesa toda la obra juvenil de Goethe. Se advierte en esta, por un lado, una atención genuina y productiva hacia la cultura popular, y aun hacia aspectos concretos de la vida del pueblo, asociada a una crítica al estilo de vida artificioso, antinatural de la aristocracia contemporánea; se trata de una disposición ideológica y estética que marca un punto de inflexión característico en la cultura de las clases medias alemanas, y que se enlaza con el afán de construir una cosmovisión propia, nítidamente enfrentada con el *ethos* absolutista. Un ascendiente notorio sobre Goethe ha tenido, en este aspecto, la filosofía temprana de Herder, con su énfasis en la necesidad de recuperar para la literatura la viva espontaneidad del lenguaje del pueblo, y de los pueblos primitivos. Así, en el «Extracto de un epistolario sobre Ossian y las canciones de los pueblos antiguos» (1773) critica Johann Gottfried Herder (1744-1803) a los hombres pedantescos de su época

> que siempre de antemano deben aparvarlo todo y aprenderlo de memoria para balbucear luego en forma bien metódica: nuestros maestros de escuela, sacristanes, letrados a medias, boticarios y todos cuantos pasan por la casa de los letrados sin que consigan nada más que hablar por fin [...] en forma impropia, indeterminada y como si se hallaran en la última confusión de la agonía... esta gente docta ¿qué sería en comparación con los salvajes? Quien desea encontrar todavía entre nosotros huellas de esta firmeza, que no las busque para nada entre ellos. Niños ingenuos, mujeres y varones de buen sentido natural, educados más bien por la actividad que por la especulación, estos son al fin de cuentas los únicos y mejores oradores de nuestra época (1950: 15).

Muchos pasajes del *Werther* (1774) de Goethe insinúan una sensibilidad coincidente; así, por ejemplo, las reflexiones del protagonista sobre la mayor intensidad emocional de las clases inferiores: «Este amor, esta fidelidad, esta pasión no es [...] invención poética. Vive, se da en su mayor pureza entre la clase de personas que llamamos incultas, rudas. Nosotros, los cultos –cultivados para no llegar a nada...–» (Goethe, 2006: 83). La inconclusión de la frase (un recurso estilístico típico del *Sturm und Drang*) no impide entender el sentido de la antítesis, que, en tonos rousseaunianos, contrapone la naturalidad de la vida popular con la índole artificiosa de los «hombres de la cultura». Pero la afinidad de Werther con la espontaneidad de las «personas incultas», como con la existencia limitada y feliz de los héroes homéricos y de los patriarcas del Antiguo Testamento, no implica más que el reconocimiento de la distancia que de ellos lo separa. No hay en él ningún camino que conduzca hacia la inserción en una comunidad positiva y contrapuesta a la sociedad cuyo convencionalismo deplora. De ahí las continuas lamentaciones del personaje a causa de su extremo aislamiento como también de su ineptitud para encontrar un lenguaje capaz de expresar sus sentimientos e ideas y volverlos comprensibles para los demás.

En Werther, la identificación con el ideal de vida sencilla va acompañado por la incapacidad para adaptarse a ella: se trata, pues, de un modelo que solo podría contemplar como objeto de nostalgia sentimental. El protagonista de la novela se enfrenta con un mundo en curso de secularización, en el que la comunidad tradicional se ha desvanecido y en el que no existe ya un sistema normativo –moral o religioso– apto para orientar la actuación de los hombres: auténtico *héroe problemático*, Werther no puede aceptar la realidad vigente, pero tampoco percibir una vía concreta para modificarla. En una situación parecida se encuentra Fausto, tal como

emerge en las primeras tentativas goetheanas; así como Werther se siente aislado, tanto de la sociedad filistea, abstracta y burocratizada a la que desprecia, como de un modelo de vida sencilla del que está existencialmente desterrado y que solo podría ser para él materia de añoranza, Fausto se ve alejado, al mismo tiempo, del saber escolástico que promueve la burocracia universitaria y de una existencia simple y limitada a la que le resulta imposible adaptarse. Común a Werther y al Fausto de la primera parte de la obra es, justamente, que la reverencia e incluso el amor por aquellos personajes que representan la vida sencilla –en primera instancia, Lotte y Margarita– desemboque en tragedias. Comparten ambos caracteres también la sensación de estar aprisionados y el convencimiento de que necesitan de una salida –salida que no logran divisar a través de sus propios esfuerzos–. Werther deplora «la limitación en la que se hallan encerradas las facultades activas e investigadoras del ser humano», como también que toda tranquilidad acerca de nuestras indagaciones no sea más que «resignada ensoñación mediante la cual pintamos las paredes que nos aprisionan con figuras de colores y luminosos paisajes» (ibíd.: 12); juzga al mundo una cárcel (*Kerker*) y a su trabajo como funcionario en la residencia, una jaula (*Käfig*). De igual modo, en la escena con la que se abre la primera parte del drama, Fausto se queja por el hecho de que, en lugar «de la naturaleza viva, / en la que creó Dios a los hombres», solo ve a su alrededor, «en medio de humo y putrefacción, / esqueletos de animales y huesos humanos» (414-417). El cuarto de estudio es definido como una «celda», un «hueco sofocante», un «cúmulo de libros»,

> que roen los gusanos y cubre el polvo
> y en el que, hasta llegar a la alta bóveda,
> están pegados papeles ennegrecidos por el humo;

rodeado de recipientes y cajas,
atiborrado de instrumentos,
hundido entre los trastos de mis ancestros... (403-408).

A partir de la relación con Margarita, Fausto se ve tentado a contraponer su existencia como *conciencia desgarrada*, en cuanto individuo «desamparado», en cuanto «monstruo sin meta ni reposo», con el mundo limitado en el que se mueve la joven: «con sus sentidos puerilmente atemperados, / en su cabaña del pequeño campo alpino, / y con toda su actividad doméstica / ceñida dentro del pequeño mundo» (3348-3351). La actitud de Fausto frente a este pequeño mundo es ambivalente; el personaje siempre se muestra, como señala Zimmermann, «a medias ávido, a medias desdeñoso, pero en todo caso siempre ajeno a una tal "cabaña" y, junto con esta, a la vida contenta, limitada, de los hombres sencillos» (1979: 240). Idéntica ambivalencia muestra Fausto entre sus deseos de comunicación y su conciencia de la imposibilidad de hallar un lenguaje *personal*, que le permita expresar los propios sentimientos e ideas. Werther –quien afirma que «nuestro destino es ser incomprendidos» (Goethe, 2006: 10)– concluye el relato de una discusión con Albert, el prometido de Lotte, diciendo: «nos separamos sin habernos comprendido. Así es que en este mundo nadie comprende fácilmente a los demás» (ibíd.: 52). Pareja desconfianza ante la viabilidad de una comunicación entre los hombres muestra Fausto en sus discusiones con Wagner. Esto último puede verse en la primera conversación entre ambos, en la que, a la identificación del fámulo con una retórica formalista, responde el protagonista con un drástico recelo ante la capacidad del lenguaje humano para expresar lo esencial.[4]

2. El proceso de composición: una «producción inconmensurable»

Como Werther, Fausto se encuentra encerrado en su propia subjetividad. La alternativa consiste en hallar una salida que, para el Fausto del comienzo de la obra, puede consistir, o bien en huir al «campo abierto» (418) con vistas a unirse con la naturaleza, o bien en un suicidio como el que Werther consuma. El hecho de que, a diferencia de este, Fausto disponga de opciones que le permiten seguir viviendo y actuando y, en última instancia, salvarse, se explica tanto por la intervención de Dios como por la de Mefistófeles; pero también, desde una perspectiva más amplia, porque el autor comprendió pronto que la materia a elaborar rebasaba las dimensiones de un asunto sin duda complejo, pero limitado, como el que había abordado en *Werther.* Es así como el *Fausto* no pertenece al número de dramas abandonados por el joven Goethe en un estado fragmentario (como *César* o *Prometeo*), ni al de aquellas obras a las que fue posible conceder forma más o menos definitiva ya durante el período temprano (como *Götz von Berlichingen*, *Stella* o *Clavigo*). La ocupación con el *Fausto* abarca seis décadas (1772-1831) en la vida de Goethe, dentro de las cuales es posible reconocer cuatro fases de trabajo separadas entre sí por un número importante de años. La primera etapa se extiende, poco más o menos, de 1772 a 1775, y está documentada por un manuscrito descubierto y publicado en 1887 por el filólogo alemán Erich Schmidt, y conocido generalmente como *Urfaust.*[5] El

5. El título de la edición publicada por Schmidt es *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift* («El Fausto de Goethe en forma originaria, según la copia de Göchhausen»). La edición de Schmidt contiene un conjunto de escenas de la obra copiadas por Luise von Göchhausen (1752-1807), quien se desempeñó como Primera Doncella en la Corte de la duquesa Ana Amalia de

trabajo se interrumpe durante la primera década de residencia en Weimar; Goethe lo reanuda al volver de su viaje a Italia, lo que conduce a la primera publicación parcial de la obra, aparecida en 1790 bajo el título de *Faust. Ein Fragment* («Fausto. Un fragmento»). La tercera fase, desarrollada bajo la intensa influencia de Schiller, se inicia en 1797 y se cierra con la publicación, en 1808, de *Faust, der Tragödie erster Teil* («Fausto, primera parte de la tragedia»). La fase final abarca los años 1825-1831 y comprende la publicación, por un lado, en 1827-1828 de *Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie* («Helena. Fantasmagoría clásico-romántica») y de las escenas en la corte imperial en la *Ausgabe letzter Hand* («Edición de última mano»); por otro, de la versión completa de la segunda parte *–Faust. Der Tragödie zweiter Teil* («Fausto. Segunda parte de la tragedia»)–, en el volumen de obras póstumas (*Nachgelassene Werke*), en 1832, después de la muerte del autor.

El hecho de que un autor que, como Goethe, pudo escribir varias de sus obras dramáticas en el curso de días o de semanas, debiera extender la composición del *Fausto* a lo largo de la mayor parte de su carrera como escritor da cuenta de la complejidad de la materia, pero también de la dificultad para circunscribirla dentro de una forma clara y delimitada. Por otra parte, con el paso del tiempo fueron integrándose a la concepción elementos nuevos, de modo que la obra se fue haciendo cada vez más intrincada y variada, y la posibilidad de convertirla en un todo unitario y coherente fue tornándose cada vez menos factible. El propio Goethe ha dicho, en conversación con Eckermann del 3 de enero de 1830, que el *Fausto* «es algo inconmensurable, y

---

Weimar, y a quien el joven Goethe le había prestado varios manuscritos. El hallazgo de Schmidt permitió recuperar una versión que se consideraba definitivamente perdida, ya que Goethe había destruido el manuscrito original.

resultan vanos todos los esfuerzos hechos para hacerlo más comprensible» (Eckermann, 2000: 313); y el 13 de febrero del año siguiente agrega que «en una composición semejante lo que importa es tan solo que las distintas partes sean relevantes y claras; considerada en conjunto, será siempre inconmensurable, y por lo mismo estimulará de continuo a los hombres a estudiarla repetidamente, como un problema sin resolver» (ibíd.: 365). De este modo el viejo Goethe, muy próximo ya a la terminación de su obra, alude a la vanidad de los intentos reiterados para comprenderla como una totalidad armónica. Es llamativo que el mismo Goethe que exhortaba a los artistas plásticos a construir un todo cerrado, se rehusara tan a menudo a cumplir con ese imperativo en su propia producción literaria. Esto es válido para algunas de sus obras más importantes y ambiciosas; ante todo, para el *Wilhelm Meister* y el *Fausto*; a propósito de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*[6] escribió Goethe, en carta a Johann Friedrich Rochlitz del 23 de noviembre de 1829:

> Con un librito semejante ocurre como con la vida misma: en el complejo de la totalidad se encuentra lo necesario y lo casual, lo planeado de antemano y lo añadido, ora lo bien logrado, ora lo fallido; a través de esto, [la obra] adquiere una especie de infinitud que no puede ser captada ni abarcada enteramente a través de palabras sensatas y racionales.

Este comentario podría aplicarse sin dificultad al *Fausto.* Durante años, aquellos críticos a los que se definió como *unitarios*[7] intentaron forzar el drama, imponiéndole una coherencia que no posee y que, según vemos, el autor se negaba a atribuirle. En el origen de esta tradición podríamos colocar a Schiller,

6. Publicado en 1821 y luego, en forma muy ampliada, en 1829.
7. Es decir: aquellos críticos que afirmaban que el *Fausto* constituye una unidad armónica y orgánica.

quien, descontento con la ostensible fragmentariedad de la obra, trató de influir sobre Goethe exhortándolo a buscar un principio de unidad para la composición. En una carta del 26 de junio de 1797 dirigida a Goethe, dice Schiller: «Lo que me asusta en esto es que me parece que el *Fausto*, de acuerdo con su estructura, requiere también una totalidad de la materia, si es que al final ha de aparecer desarrollada la idea; y para una masa que crece hasta alcanzar tan gran altura, no encuentro ningún anillo poético capaz de sujetarla». En consonancia con sus propias concepciones quería Schiller que la «inconmensurable» riqueza de la materia fáustica, tal como había sido elaborada hasta el momento por Goethe, fuera reducida a dimensiones precisas gracias a la ayuda de la filosofía. Ya en una carta escrita tres días antes de la que acabamos de citar, afirmaba Schiller que, en vista de que la acción de la obra avanzaba hacia lo «estridente y carente de forma», sería preciso tratar de no detenerse en el tema, y dejarse, en cambio, conducir por él en dirección a las ideas: «la naturaleza del tema le impondrá a usted un tratamiento filosófico, y la imaginación tendrá que mostrarse dispuesta a colocarse al servicio de una idea de la razón». Pero un proceder semejante era incompatible con el empirismo de Goethe, quien se mostró reacio a imponerle a la materia una unidad recurriendo a principios abstractos. En un esquema redactado entre 1797 y 1800 –es decir: durante el período de colaboración con Schiller–, Goethe destaca incluso la conveniencia de difuminar aún más la unidad del *Fausto*; allí se refiere a la pugna «entre la forma y lo carente de forma» y subraya la preeminencia «del contenido carente de forma frente a la forma vacía. / El contenido lleva consigo la forma, la forma jamás existe sin contenido», y enuncia el propósito de «volver más inconciliables estas contradicciones, en lugar de unificarlas» (WA I, 14, 287).

Goethe era consciente de que, al rehusarse a reducir el *Fausto* a una forma definida y «cerrada», lo colocaba en con-

tradicción con las definiciones del drama a las que él mismo había arribado en colaboración con Schiller. De acuerdo con ellas, en el poema dramático la acción debería ser unitaria y sucesiva; en el ensayo «Sobre poesía épica y dramática»[8] se afirma que el drama emplea ante todo los *motivos progresivos*, encargados de propulsar la acción, en tanto el poeta épico puede recurrir también a los *regresivos*, que apartan la acción del final. En esta misma línea avanza la observación, hecha por Goethe en carta a Schiller del 21 de abril de 1797, de que «la independencia de sus partes constituye un carácter fundamental del poema épico». Ya según estos parámetros puede percibirse en el *Fausto* una aproximación a la épica, ante todo en vista de la innegable falta de unidad de su acción, de sus múltiples hiatos y digresiones. En carta a Schiller del 27 de junio de 1797, dice Goethe: «Procuraré que las partes sean agradables y entretenidas, y dejen algo para pensar; en cuanto al todo, que siempre quedará como un fragmento, quizás pueda resultarme útil la nueva teoría del poema épico». Pero convendría ahora colocar estas observaciones, que destacan la dimensión «épica» que posee el drama goetheano, con la declaración citada más arriba a propósito de esa heterogeneidad, e incluso de esa fusión de componentes contradictorios, en virtud de la cual los *Años itinerantes de Wilhelm Meister* se aproximan a la variedad de la vida. Goethe indicó, en un boceto destinado a un epílogo finalmente no escrito para el *Fausto*: «La vida es un poema épico / tiene, ciertamente, un comienzo y un final / solo que no es un todo» (FA VII/1, 548, P97v). A contrapelo de las ineficaces tentativas de los críticos unitarios para descubrir un inexistente concierto entre las partes, la obra exhibe a tal

---

8. Escrito por Goethe y Schiller en 1797, el estudio fue publicado en 1827 en el sexto número de la revista *Kunst und Altertum* («Arte y Antigüedad»).

punto su carácter incompleto y fragmentario que podríamos fundadamente aplicar *incluso* a la versión final el título de la edición de 1790: *Fausto. Un fragmento.* Refuerza esta evidencia, por lo demás, el hecho de que sean varias las partes del drama que habían sido originariamente concebidas para integrar otras obras; así, el «Preludio en el teatro» no fue escrito originalmente para el *Fausto*, sino como una pieza de ocasión destinada a ser leída en el acto de reapertura del teatro de Weimar; del mismo modo, la «Noche de Walpurgis», según ha argumentado Albrecht Schöne, había sido concebida en el marco general de las *Xenias*.

El *Fausto* es, pues, incongruente con el concepto de obra cerrada, y resultan inaplicables a él categorías clasicistas como las de redondeo (*Abrundung*) o consumación (*Vollendung*). Pero podríamos preguntarnos si en el carácter disonante del drama, en su esencial falta de completitud deberíamos ver la prueba de su fracaso, o si no habría que ver más bien en la inconclusión una prueba de la modernidad de la obra; sobre todo si se piensa que el desarrollo de la literatura moderna está señalizado por una larga serie de torsos: la *Recherche* proustiana, las novelas de Kafka, el vasto proyecto narrativo de Musil o *Los caminos de la libertad* de Sartre, entre otros. Una asociación acaso mayor con el *Fausto* pueden despertar aquellas obras que han nacido de la confluencia entre el propósito obsesivo de elaborar cada parte individual y el imposible (y no menos obsesivo) empeño en edificar, a partir de los fragmentos, un todo. El ejemplo característico de semejante confluencia podría ser el *Ulises* de Joyce, a propósito del cual se ha destacado ya muy pronto la contradicción entre la rigurosa atención a los detalles y el carácter disonante del todo. Ya Edmund Wilson aludió, por otro lado, al desdén hacia la dimensión narrativa, dramática como una cualidad distintiva de la novela joyceana, que posee una índole menos épica que sinfónica.

En lugar de seguir una línea, la prosa ficcional de Joyce se expande en todas las dimensiones; es posible considerar el *Ulises* como una construcción en el espacio, antes que como una narración que se desenvuelve temporalmente:

> cuando lo releemos, comenzamos en cualquier punto, como si fuera realmente algo sólido, tal como una ciudad que existiera concretamente en el espacio y pudiera ser abordada desde cualquier dirección; así como se decía de Joyce que, al componer sus libros, trabajaba en diferentes partes de manera simultánea (Wilson, 1983: 156).

La propia diversidad estilística favorece el cotejo entre la «novela» de Joyce y el «drama» de Goethe. Como algunos de los productos más representativos de la Modernidad literaria, el edificio poético del *Fausto* se distingue por la ausencia de un padrón de construcción unitario, así como por la incompatibilidad con un ideal de subordinación de las partes bajo un principio general tal como el que sostenía la preceptiva neoclásica, según la cual la belleza se identifica con la percepción de un todo sustentado en la armonía de las partes. El hecho de que la construcción del *Fausto* produzca –sobre todo, en la segunda parte– la impresión de lo vacilante y discordante, de elementos que se contradicen y combaten entre sí, permite inferir en qué medida no hay en él tanto una apelación al símbolo, tan a menudo ensalzado por Goethe, como la puesta en práctica de *una estética de lo alegórico.* Sobre todo si se entiende por alegoría, no la árida personificación de ideas abstractas, sino la yuxtaposición de elementos heterogéneos y aun disonantes, que despiertan en el espectador o en el lector asociaciones con lo transitorio y múltiple más que con lo eterno y unitario. Ernst Bloch ha escrito que la alegoría no fue, en su período de esplendor, «de ningún modo la encarnación de conceptos, la decoración de abstracciones, sino precisamente la reproducción

intencional de un significado material a través de otros significados materiales, y ciertamente a través de lo opuesto a abstracciones» (1993: I, 201). En tanto el símbolo permanece subordinado a la «*unitas de un sentido*», la alegoría contiene «los arquetipos de la transitoriedad, por lo cual su significado apunta siempre a la *alteritas*» (ibíd.). Propia del símbolo es «la orientación hacia una meta», a diferencia «de las alegorías, que se desplazan florecientemente y están abocadas a la persistente irresolución del camino» (ibíd.). La vinculación con lo múltiple y transitorio, con lo provisorio y discordante nos autoriza a asociar la representación alegórica con la forma del *Fausto*; de ahí que resulte apropiado calificar a este (como lo hecho Schlaffer a propósito de la segunda parte del drama) como *la alegoría del siglo XIX*. Y podríamos añadir: no solo del siglo XIX.

3. El héroe entusiasta y el drama de la inacción

Los primeros esbozos de la obra (documentados parcialmente por el *Urfaust*) responden ya al paradigma de obra abierta y discontinua. No solo por constituir un bosquejo en el que se yuxtapone un conjunto de escenas relativamente inconexas, y en el que están ausentes episodios esenciales para la obra (por ejemplo, la escena de la apuesta entre Mefistófeles y Fausto), sino también en virtud de su manifiesta aversión hacia los ideales de la *tragédie classique*. Evidencias de ese boceto ofrece una serie de características que la «versión originaria» del *Fausto* comparte con el modelo dramático del *Sturm und Drang* y, en particular, con el *Götz von Berlichingen* del propio Goethe; entre tales características se encuentran en primera línea, como indica Dieter Borchmeyer (1994: 550), la «[d]iscontinuidad de la acción, el arbitrario cambio de escenarios, la sucesión inconexa de escenas independientes sin división en actos, en contraposición con la forma

dramática clásica y cerrada, con su arquitectura rigurosa y *liaison des scènes*, es decir, con la concentración de espacio, tiempo y acción». La relativa independencia de las escenas, la prioridad que se concede a estas, consideradas aisladamente, frente a la construcción del todo, coincide, en el joven Goethe y en otros *Stürmer und Dränger*, con el empeño en impulsar la emancipación -moral, religiosa, política- del individuo respecto de una estructura social hecha de convenciones y reglas abstractas. Este espíritu individualista se enlaza con el vitalismo del que hablamos al comienzo, y desemboca en una contraposición entre el todo mecánico, coercitivo e inorgánico de la sociedad moderna y la multiplicidad libre y orgánica de la naturaleza. Esta última aparece como el suelo del que debería nutrirse el drama: «La verdad, que en el drama clasicista se encontraba en el nexo causal de las acciones que se desarrollaban a partir de pasiones, es disuelta por una verdad que se manifiesta en la dinámica de la vida, que en apariencia se despliega orgánicamente a partir de sí misma» (Martini, 1980: 134). La naturalidad que el joven Goethe encontraba en el teatro de Shakespeare y que echaba de menos en la dramaturgia neoclásica emerge como fundamento de su «poética individualista»:

> La escena individual, y dentro de ella el individuo aislado, así como el diálogo momentáneo, se autonomizan. Goethe proporciona en esto una medida máxima de vivacidad en la representación de situaciones y hombres y en el lenguaje, en la sensual vitalidad, en la representación del instante, en espacio, atmósfera, colorido. Lo individual se abre paso, dotado de un peso propio; detras de ello retroceden la visión general y la coherencia del todo (ibíd.: 138).

La antítesis, formulada por el escritor del *Sturm und Drang* Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), entre *drama de acción* (*Handlungsdrama*) y *drama de carácter* (*Charakterdrama*),

y el encarecimiento de este último se avienen muy bien con la poética y la visión del mundo del joven Goethe, y justifican la importancia que, en su obra temprana, poseen los personajes extremos, excepcionales, inconciliables con la regularidad y con el ideal de *bienséance.* Dentro de esta orientación poética se mueven tanto el *Urfaust* como, en general, la primera parte del drama, aun en su versión definitiva. Esto podría sugerir una asociación entre Fausto y el «titanismo», la disposición «genial» que encontramos en otros personajes de la producción temprana del autor: Götz, Prometeo... Nada más lejos del propósito de la obra: en el carácter de Fausto están ausentes todos los atributos que definen a los «hombres de acción», a los héroes «titánicos», y se advierten en cambio los rasgos de lo que constituye, en Goethe, su estricto contrario: la figura del «soñador» (*Schwärmer*) o del «entusiasta» (*Enthusiast*). La consanguinidad que señalamos anteriormente entre Werther y Fausto concurre a reforzar estas tesis: los dos personajes, como el *Ganímedes* del poema juvenil, el Weisling de *Götz von Berlichingen* o los protagonistas masculinos de los dramas *Clavigo* (1774) y *Stella* (1775), ofrecen representaciones diferentes de un mismo arquetipo en la obra goetheana. Típicos entusiastas, experimentan a la vez el anhelo de fusionarse con un orden universal concebido como consumado e infinito (y que, por ende, los excede y les revela el sentido de su propia finitud) y la nostalgia de una vida sencilla de la que están por naturaleza excluidos. Fausto es, así, tan incapaz de equipararse con el Espíritu de la Tierra como de ceñirse a una existencia limitada junto con Margarita. Como Werther, Fausto es un excluido de todos los órdenes naturales o sociales, un *outsider* que no halla su lugar en ningún sitio: no en vano se define a sí mismo como «el fugitivo, el desamparado» (3448); no en vano siempre se muestra inquieto y en busca de un medio de escape, ya que toda permanencia le parece intolerable.

Renuente a ajustarse a algún tipo de forma, Fausto ve en cualquier mandamiento, en cualquier norma o ley una coacción intolerable; comparte con Werther un característico desprecio hacia la escritura «muerta». El protagonista de la novela juvenil contrasta una y otra vez la rigidez de los formulismos legales y de las argumentaciones teóricas con sus propios desbordes emocionales, que hacen estallar todas las formas estables; mientras refiere una discusión con Albert, comenta Werther: «ningún argumento me desquicia tanto como que alguien venga con un insignificante lugar común cuando hablo de todo corazón» (Goethe, 2006: 48). En las discusiones con Wagner –quien cumple en la primera parte del drama un papel análogo al de Albert en *Werther*–, Fausto ataca la dogmática devoción de su fámulo por las autoridades del pasado mediante una defensa entusiasta de la originalidad: «¿Es el pergamino la sagrada fuente / que sacia eternamente la sed, con solo beber un trago? / No conseguirás refrigerio alguno / si este no brota de tu propia alma» (566-569). Al modelo racionalista de argumentación promovido por Wagner enfrenta Fausto una retórica del *pathos*, según la cual solo la palabra que brota del corazón –y no la «letra muerta»– puede alcanzar la persuasión legítima del auditorio: «No lo conseguiréis si no lo sentís, / si no brota del alma / y, con encanto espontáneo y poderoso, / subyuga los corazones de todos los oyentes» (534-537). Es representativo que los dos personajes carezcan de la aptitud para amoldarse a algún tipo de profesión «burguesa»; en ese sentido, el fracaso de Werther como funcionario (contrapuesto con la meticulosa eficiencia de Albert) muestra un paralelo en el aborrecimiento de Fausto (enfrentado con el pedantismo de Wagner) hacia el automatismo de las actividades académicas. El desprecio de la convención como una coraza que reprime la libertad de movimientos podría parecer un factor positivo, coincidente con aquel vitalismo

que apuntamos al comienzo como atributo de la poética y de la visión del mundo goetheanas. Pero, en el entusiasta, esta cualidad se encuentra contrapesada por una falta de energía y de autonomía que lo inhabilita para la acción; y es así como, más allá de revelar una desconfianza absoluta frente a lo formal y una propensión a realzar la importancia de la propia emotividad, Werther y Fausto son seres improductivos, desprovistos de la energía necesaria para la creación. Tal como señala Zimmermann, Fausto retoma «las lamentaciones de Werther por su corazón que con frecuencia se estremece; por su alma, que es como una fuente cegada, como un cubo desfondado. También a él le falta la fuerza viva que surge desde el interior, y que él anhela recibir, pues, desde afuera» (1979: 237).

Aquí, como en general en Goethe, vemos a los entusiastas como seres que padecen toda limitación y que se sienten inducidos, en virtud de su propia naturaleza, a un movimiento de expansión constante. De ahí el fracaso como pintor de Werther, que percibe siempre de manera intensa –aunque exclusivamente pasiva–, el carácter bello o sublime de los escenarios naturales o de la vida sencilla que lo rodean, pero está incapacitado para trasvasar a la tela lo que siente en su interior; la actividad artística requiere traducir las impresiones a formas definidas, y es esto lo que el entusiasta no puede hacer. El enardecimiento de Werther es tan ineficaz para la producción estética como el formalismo inmoderado; así como a este le falta la instancia *expansiva* del olvido de sí y de entrega a lo exterior, el primero carece del factor *concentrador* que se asocia con la energía y la dinámica subjetivas. Con esto arribamos a una dimensión central de la obra de Goethe: la significación acordada a la polaridad (*Polarität*), a la que define el escritor alemán como el único elemento que actúa en todos los fenómenos y es la fuente de vida de estos últimos. Ya Karl Viëtor señaló la trascendencia de esta

categoría en la filosofía y la poética de Goethe, y mostró que la polaridad no funciona en este como un antagonismo de tipo excluyente –como en la antítesis lógica, en la que solo es válido uno de los dos enunciados opuestos–, sino como un movimiento dialéctico, como una interrelación complementaria entre un efecto y su contrario: una oposición que intenta producir, a partir de sí, un equilibrio. El protofenómeno (*Urphänomen*) de este ir y venir entre contrarios se encuentra en el magnetismo:

> Aquí, como en los demás fenómenos eléctricos, la fuerza positiva produce la totalidad del fenómeno solo en conjunción con la negativa. Cuando Goethe habla del ritmo polar de las funciones vitales, se remite en general a la actividad del corazón como el caso especial que constituye un símil particularmente claro de la ley universal, y emplea las expresiones «sístole» y «diástole» (contracción y expansión). O alude al movimiento rítmico de la respiración. La aspiración presupone ya la espiración, y viceversa. El corolario más importante de esta teoría de la polaridad consiste en que todo lo que llamamos negativo en el mundo y en la vida aparece justificado. La propia representación según la cual la antítesis, la controversia, el dualismo son en sí negativos queda a través de esto anulada. Si no existe movimiento alguno sin antagonismo entre los polos, el polo negativo es tan necesario como el positivo. Pues si el pulso que emerge de la antítesis se detuviera, se paralizaría el propio proceso de la vida. Todo en el universo está interrelacionado, todas las cosas se responden entre sí, y lo hacen, sin duda, a la manera de la relación polar, atrayéndose y repeliéndose (Viëtor, 1949: 467).

Viëtor asocia esta apelación a la polaridad con la lectura, por parte de Goethe, de Kant y de Schelling. Pero hay en el escritor huellas demasiado nítidas de una ocupación

literaria y científica con esta categoría que antecede largamente a la recepción (por cierto: muy limitada) de los filósofos mencionados. Ya en el período del *Sturm und Drang* podemos ver la polaridad coligada con un elemento tan central en la obra goetheana en general, y en el *Fausto* en particular, como lo es la función del mal dentro del orden universal (*Weltordnung*); función que aparece vinculada con aquel polo al que, en la cita anterior, Viëtor designa como *negativo.* En el ensayo «En el día de Shakespeare», al que nos referimos al comienzo de esta introducción, decía el joven Goethe que aquello que llamamos mal, y que en verdad nos «conduce a través de todo el universo», no es más «que el lado opuesto de lo bueno, y pertenece tan necesariamente a su existencia y al universo, como debe abrasarse la zona tórrida y helarse la Laponia para que pueda existir una región templada» (2000: 141). Con esta visión adversa a cualquier maniqueísmo se aviene, por un lado, la presentación que hace de sí Mefistófeles, en la primera parte del drama, como «Una parte de aquella fuerza / que siempre quiere el mal y produce siempre el bien» (1336 y s.); por otro, la función paradójicamente benéfica que el Señor le atribuye a Mefistófeles en el «Prólogo en el Cielo». Afín a las consideraciones de Viëtor sobre el «polo negativo» es el hecho de que el Señor incluya entre «los espíritus que niegan» (338) a Mefistófeles, y que este se presente también ante Fausto como «el espíritu que siempre niega» (1340). Pero, para comprender mejor la preeminencia que la categoría de polaridad y la dialéctica del mal poseen en el *Fausto*, es preciso retroceder incluso detrás del *Sturm und Drang*, hasta aquellos años en que Goethe delineó los trazos fundamentales de una cosmovisión personal a la que él mismo dio en llamar, con una expresión no exenta de ironía, su «religión privada».

4. Goethe y la tradición hermética: la función del *sistema emanativo*

Esta visión del mundo comenzó a tomar forma definida entre diciembre de 1768 y marzo de 1769, dentro del llamado «período de enfermedad» (*Krankheitszeit*) en que Goethe permaneció convaleciente en su ciudad natal, Frankfurt am Main, una vez interrumpidos los estudios universitarios en Leipzig. Hundido en una crisis física y psíquica, Goethe se entregó a una lectura intensa de escritos herméticos, bajo la influencia del Dr. Johann Friedrich Metz (1721-1782) –un lector entusiasta de Paracelso– y, sobre todo, de Susanna von Klettenberg (1723-1774) –el eje espiritual de un círculo pietista y el modelo para el «alma hermosa» cuyas «confesiones» ocupan el libro VI de los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*–. Entre estas lecturas místico-heréticas se encuentran los escritos de Paracelso y Swedenborg, el estudio *Die Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie* («Historia imparcial de las iglesias y los herejes», 1699-1700), de Gottfried Arnold (1666-1714) y las obras de Franciscus Mercurius van Helmont (1614-1698). Un interés especial despertó en Goethe el *systema emanativum*, es decir, «la filosofía emanativa, recurrente a través de los tiempos, de los caldeos, la gnosis, la cábala, la escuela alejandrina y, posiblemente, sus precursores y sus ramificaciones órfico-pitagóricas» (Zimmermann, 1969: 77 y s.), a la que el joven Goethe llegó a considerar el «pensamiento correcto» (*recta ratio*) y «doctrina purísima» (*doctrina purissima*). Podría, en términos generales, afirmarse que el *systema emanativum* proponía una visión holística del mundo, en la que los elementos aislados solo cobraban valor a través de su participación en el todo. Dentro de este sistema la categoría de *polaridad* es fundamental: el universo, en cualquiera de sus niveles, se encuentra organizado por fuerzas contrarias; a partir de una unidad indivisa, emergió

un mundo de oposiciones: lo activo y lo pasivo, lo individual y lo absoluto, la inspiración y la espiración, lo terreno y lo celestial, y, fundamentalmente, la *concentración* y la *expansión* aparecen como componentes de la realidad material y anímica, a partir de los cuales debe emerger el equilibrio. Lo que llamamos mal es, para los emanatistas, ese elemento activo, negativo e individual que, asociado con la tierra, se identifica con la concentración, y que resulta indispensable para la dinámica del todo. En la teoría natural de Samuel Richter[9] –uno de los filósofos populares que ejercieron influencia en Goethe–, la semilla, sumergida en tierra, aparece como un elemento contrapuesto a lo divino, «perverso» (*ungöttlich*), capaz de trascender su individualismo y concentración a través de esa expansión hacia el cielo que supone el tallo.

Característico es que, a pesar de la consideración expresada por el sistema emanativo, Goethe no se mostrara dispuesto a asimilarlo como una doctrina, y que, en cambio, se esforzara en edificar, a partir de esta tradición mística, un pensamiento personal, e incluso una religiosidad personal. Partiendo de la base de que no es posible alcanzar, en el plano metafísico y religioso, una verdad objetiva, propone Goethe una versión propia de cristianismo, basada en una serie de posiciones de principio: «silencio respecto de sus convicciones privadas, tolerancia frente a las convicciones de otros espíritus, subjetivación de toda declaración propia mediante el énfasis sobre el factor individual» (ibíd.: 97). Por otra parte, toda esta reflexión sobre el hermetismo determina la relación goetheana con la problemática de la *comunicabilidad* de los propios pensamientos. Durante la crisis juvenil, el poeta había llegado a convencerse de que lo comunicable

9. Nacido en Silesia a fines del siglo XVII; muerto después de 1722 en fecha desconocida.

carece de sentido, y de que las convicciones más profundas del individuo se reducen, al ser transmitidas, al nivel de lo muerto y lo insignificante. De ahí que llegase a afirmar que, para el hombre medio, es imposible comprender al genio;[10] pero es sugestivo que Goethe haya resuelto apartarse del unilateral ensimismamiento (*Verselbstigung*), y que reparase en la conveniencia de un relativo abandono del subjetivismo extremo. Esto explica la importancia que asume, en su obra literaria, aquel acto de purgación del individualismo al que Goethe designa con el término de desensimismamiento (*Entselbstigung*); en consonancia con el descubrimiento de la necesidad de superar el individualismo, el ensimismamiento comienza a ceder espacio frente a una visión integradora del hombre, de la sociedad y del cosmos.

Todos estos elementos concurren en la «religión privada», cuyos rasgos esboza en esos años Goethe, y que incluye, como componente sustancial, una original reelaboración del mito de Lucifer; reelaboración que, como veremos, cumple un papel decisivo en la concepción del *Fausto.* La exposición más detallada sobre el nacimiento de esta versión personal

---

10. De ahí que el joven Goethe citara aprobatoriamente estas palabras de Bayle: «Es más fácil pronunciar un pasaje oscuro y contrario a nuestras nociones que descifrarlo y seguir las ideas de un gran hombre» (WA I/37, 82); también refiere de buen grado la siguiente declaración de Malebranche: «Cuando uno habla como los demás, y de acuerdo con las ideas vulgares, no dice siempre lo que piensa» (ibíd.: 92). Es igualmente característico que la lectura de los *Diálogos de Diógenes* de Wieland despierte en el joven Goethe reflexiones de esta índole: «Hay que indicar su nombre, pues no es para nosotros describir y juzgar el carácter, el humor de este hombre. Sobre grandes personas no debería hablar sino aquel que es tan grande como ellas, a fin de poder abarcarlas. Un hombre pequeño, cuando está demasiado cerca, ve bien partes individuales, pero nada del todo; y, si quiere dominar el todo, tiene que alejarse demasiado, y sus ojos no alcanzan a ver las partes. Discúlpenme el empleo de esta alegoría» (carta a C. G. Hermann, 6/2/1770).

del cristianismo aparece en el libro VIII de *Poesía y verdad*, escrito por Goethe a los sesenta y tres años. Allí, el escritor expone, a cuarenta y cuatro años de distancia, las condiciones en que gestó su propia cosmogonía. En el comienzo se encontraba una triple Divinidad que desde la eternidad se ha producido a sí misma. Una vez cerrado este ciclo de autoproducción, este Dios múltiple –al que se denomina *los Elohim*– buscó perpetuar su impulso creador a través de la generación de una cuarta persona, que a diferencia de la Divinidad estaba atravesada por una escisión, ya que era a la vez incondicionada y condicionada. Esta cuarta persona es

> Lucifer, al cual se le transfería desde entonces todo el poder creador, y del que debía emanar ya toda la demás existencia. Inmediatamente demostraba su actividad infinita creando a los ángeles, todos a semejanza suya, libres, pero en él contenidos y por él limitados (Goethe, 1985: 222).

Olvidado de su origen divino, Lucifer creyó encontrar su origen en sí mismo, y de esta obstinada concentración se derivó por fin la rebelión de los ángeles, que produjo un cisma entre los seres creados por Lucifer; a partir de aquellos que, derrotados, se reunieron en torno a la «cuarta persona» creada por los Elohim surgió «cuanto percibimos bajo la forma de la materia, lo que concebimos como pesado, sólido y oscuro» (ibíd.). Esta creación caída en lo material representa tan solo una mitad de la polaridad que mantiene el pulso de la vida, pues posee «todo lo que se gana por la concentración», pero «carece de cuanto puede obtenerse mediante la expansión» y, así, se habría podido consumir, por efecto de la concentración incesante, «aniquilándose juntamente con su padre Lucifer», perdiendo con ello «todas sus pretensiones a una eternidad igual a la de Dios» (ibíd.). Pero los Elohim impidieron el hundimiento de la creación caída haciendo que esta tuviera «la facultad de extenderse,

de moverse hacia ellos; volvió a restablecerse el verdadero pulso de la vida, y ni el propio Lucifer pudo sustraerse a esa acción»; en esta época «se produjo aquello que conocemos como luz, y comenzó aquello otro que solemos designar con el nombre de creación» (íd.). Pero faltaba aún un ser que restableciera la interrumpida unión con la Divinidad, por lo cual esta creó al hombre: semejante a Dios, pero también a Lucifer, y desgarrado por eso entre impulsos contrarios. De ahí que el hombre, enteramente atravesado por la polaridad, sea, a la vez, «la criatura más perfecta y la más imperfecta, la más feliz y la más desdichada de todas las criaturas. No tardó mucho tiempo en representar exactamente el mismo papel que Lucifer» (ibíd.: 223). Con el fin de reavivar en los hombres la tendencia expansiva hacia lo divino, el Hijo asume forma humana y comparte un tiempo el destino del hombre. Con esto se relaciona el estatuto intermedio, vacilante de la humanidad, que oscila entre la autodestrucción y el progreso:

> nos hallamos en un estado que, aunque parezca rebajarse y oprimirnos, nos brinda la ocasión y hasta nos impone el deber de elevarnos y cumplir de ese modo los designios de Dios: de suerte que mientras, de una parte, vémonos obligados a ensimismarnos [*sich verselbsten*], no dejemos, de otra, de desensimismarnos [*entselbstigen*] en pulsaciones regulares (ibíd.).

La fluctuación entre la concentración en lo terreno y la expansión hacia lo celestial, entre el ensimismamiento y el desensimismamiento, atraviesa, entonces, a la humanidad.

De la caracterización que aparece en la autobiografía de Goethe se infiere, como vemos, que Lucifer personifica, dentro de la creación, el impulso terrenal, individualista, que promueve el ensimismamiento; a él se contraponen las fuerzas expansivas, que aspiran a la fusión con la totalidad de la creación y a la elevación hacia lo espiritual. Sustancial

es que Goethe se niegue a privilegiar alguna de las fuerzas contrarias, y que considere que –tanto para el orden universal como para cada individuo– el verdadero mal consiste en la afirmación unilateral de una de las tendencias: el progreso se funda únicamente en el movimiento constante entre los extremos, en esas sístole y diástole que están en la base del vitalismo goetheano. Esto permite concluir que aquello que se suele llamar mal es, para el autor de *Fausto*, tan necesario para la dinámica del todo como lo que se acostumbra denominar bien.

Son muchos los pasajes de la obra de Goethe que podrían citarse a fin de ilustrar hasta qué punto esta dualidad es un elemento constitutivo de la humanidad, tal como la concibe el escritor alemán. Así, por ejemplo, en el diálogo *Die guten Weiber* («Las buenas mujeres», 1800), se dice: «Luz y tinieblas, bien y mal, alto y profundo, noble y bajo, y tantas otras antítesis muestran ser, solo que en porciones diversas, los ingredientes de la naturaleza humana; y ¿cómo podría tomarle a mal a un pintor que, una vez que ha pintado a un ángel blanco, luminoso y bello, se le ocurra pintar un demonio negro, sombrío y horrible?» (WA II 11, 146). Y en una anotación incluida entre los escritos póstumos se lee: «Nuestras circunstancias las atribuimos ya a Dios, ya al demonio, y erramos tanto en un caso como en el otro: el enigma reside en nosotros mismos, que somos criaturas de dos mundos» (ibíd.). No es solo definitoria del hombre la oscilación, sino también el hecho de que los extremos son para él igualmente destructores: la luminosidad y la oscuridad excesivas le resultan intolerables, como el calor y el frío extremos. Una instancia especialmente ilustrativa de esto último lo ofrecen las primeras escenas del *Fausto:* el protagonista fluctúa entre la *hybris* arrogante, que lo conduce a equipararse con los dioses y con el Espíritu de la Tierra, y la intensa depresión en que lo sume el rechazo de este

último, igualándolo «al gusano, que revuelve la tierra; / y, como vive nutriéndose del polvo, / el paso del peregrino lo aniquila y entierra» (653-655). Igualmente incapaz de resistir la oscuridad del cuarto de estudio y la luminosidad enceguecedora del Espíritu de la Tierra, Fausto busca una salida en el suicidio; recién en la escena «Bosque y cueva» alcanzará una correcta –pero transitoria– comprensión de la polaridad como ley de la existencia natural y la humana.

5. El conflicto entre concentración y expansión. La función de Mefistófeles

Pero si la oscilación define al hombre en general, es común que exista, en determinados individuos, una orientación unilateral (y, por lo tanto, nociva) hacia uno de los polos enfrentados. Y es así como en la obra de Goethe encontramos, por un lado, un conjunto de personajes en los que predominan en una medida exacerbada la concentración, el ensimismamiento, la rebelión luciferina en contra del orden universal. A esta clase pertenecen los personajes titánicos, cuyo prototipo podría verse en la figura de Prometeo, tal como aparece en un himno y en un fragmento dramático compuestos por el joven Goethe. Enemistado con los dioses olímpicos –tanto como Lucifer con los Elohim–, Prometeo identifica su campo de acción y de poder con el ámbito terrenal, con «[e]l círculo que cubre mi capacidad de acción. / Nada por encima ni por debajo de esto. ¿Qué derecho tienen sobre mí / las estrellas de lo alto / como para contemplarme con asombro?» (FA IV, 409, vv. 77-81). En el himno, el titán, en su desafío a Zeus, le dice a este que se ejercite «como el niño / que descabeza cardos, / con las encinas y las cúspides de los montes», pero que, a cambio, deje «en paz mi tierra / y mi cabaña, que tú no construiste, / y mi lar, / por cuyo ardor me envidias» (Goethe, 1996). Con el ensimismamiento

de Prometeo se enfrenta la pasiva sumisión de Epimeteo, quien procura representar ante los ojos del titán desafiante la dicha que se alcanzaría si «los dioses, tú, / los tuyos y el mundo y el cielo, todo / se sintieran como una íntima totalidad» (FA IV, 409, vv. 84-86). El gesto rebelde, luciferino con que Prometeo se rehúsa a insertarse en el orden vigente, negando a este toda perfección, se asemeja a la disposición que, en el «Prólogo en el Cielo», asume Mefistófeles frente a la contemplación embelesada del universo a la que se entregan los arcángeles, para quienes «las obras inconcebiblemente sublimes / son magníficas, como en el primer día» (249 y s.).

En el extremo opuesto al de los personajes titánicos, concentradores, encontramos el polo en torno al cual giran aquellos personajes a los que hemos definido ya como *entusiastas* o *soñadores*, y a cuyo grupo pertenecen, entre otros, Werther y Fausto. A partir de lo anterior puede entenderse que aquello que necesita el entusiasta para no caer –como Werther– en la autoaniquilación es la intervención de un elemento concentrador, «ensimismador», capaz de balancear la tendencia desmedida a la expansión. Si un héroe concentrador y terrenal como Prometeo solo podía alcanzar un equilibrio gracias a la intervención de las potencias de lo alto –personificadas en Minerva–, un entusiasta como Fausto necesita, como contrapeso, la intervención de un representante de lo material y terreno, del individualismo concentrador, como lo es Mefistófeles. La aparición de este arranca al doctor de su extremo idealismo y le despierta un interés por lo material y sensual; de ahí que, en la primera parte, la relación entre ambos caracteres pueda en parte explicarse a partir de la antítesis entre idealismo y materialismo. Desde el «Prólogo en el Cielo» vemos al diablo siempre irritado por el hecho de que el «insensato» doctor «no bebe ni come nada terrenal» (301) y de que «ningún objeto próximo o lejano / consigue satisfacer su pecho hondamente

conmovido» (306 y s.); también lo hallamos empeñado en sustituir los intereses espiritualistas de Fausto por apetitos materiales, susceptibles de obtener una satisfacción puntual e inmediata. Esto se advierte sobre todo en el plano amoroso: en tanto Fausto idealiza a Margarita, transmutándola en la proverbial amada del amor cortés, Mefistófeles asocia el amor con una sexualidad desatada, que alcanza su apoteosis en la «Noche de Walpurgis»; con razón ha dicho Benno von Wiese que Mefistófeles es

> el Señor de un ámbito bajo-demoníaco, en el que el yo se ha extinguido a favor del mero ello, en el que despiertan las profundidades siniestras del subconsciente y en el que todo lo claro y estructurado se disuelve en lo nocturno caótico y distorsionado (1983: 135).

En boca del diablo emergen conceptos y expresiones característicos del materialismo mecanicista del siglo XVIII, un pensamiento cuya esterilidad deplora Goethe en el libro XI de *Poesía y verdad*; como señala Michael Jaeger:

> Detrás de la argumentación de Mefistófeles se oculta el materialismo radical que se constituye, durante la era de la revolución europea, como un principio de la Modernidad. Todos los contenidos ideales de la conciencia son retrotraídos, en esta revolución de la conciencia típica de la época, al ser material. Solo el ser, es decir, el ser corporal, determina la conciencia. Desde esta posición materialista moderna de Mefistófeles, el reproche de mentira, engaño y corrupción cae sobre los mundos aparentes de la religión y el idealismo. Con el cambio de posición revolucionario de verdad y mentira –¡y por lo tanto de bien y mal!–, Mefistófeles sería salvado como ilustrado materialista, que hace que solo se manifieste, desprovista de ilusiones, la verdad desnuda (Jaeger, 2008: 40).

Mefistófeles es el racionalista que promueve la relativización de todos los valores y que en los empeños humanos percibe tan solo el error y el fracaso; propenso a la sátira, pone al descubierto lo ridículo detrás de lo sublime, pero es incapaz, en su irreverencia, de comprender la simplicidad de Margarita, la belleza de Helena o la organicidad de una naturaleza que, en palabras de Fausto, «no permite que le arrebaten el velo»: «lo que ella no quiere revelarle a tu espíritu / no se lo arrancarás a través de palancas y tornillos» (673-675). Tal como el propio Fausto discierne desde un comienzo, un diablo no podría entender los impulsos elevados, «expansivos» de la humanidad: «El espíritu de un hombre, en su elevado empeño, / ¿ha sido comprendido jamás por tus semejantes?» (1676 y s.). A fin de cuentas, Mefistófeles es, como dice Werner Keller, «un virtuoso intelectual que sabe tergiversar y confundir, un cínico que ve la vida tal como sería si no poseyera un sentido, y un nihilista que juega inescrupulosamente con la lealtad y la fe» (1980: 268). La unión entre Fausto y Mefistófeles –como la de los jóvenes balzacianos con Vautrin– hace que el idealismo del primero actúe como una fachada, como una bella apariencia que permite que funcione tanto más eficazmente el nihilismo del segundo; o, como dice Jaeger, «Fausto tiene siempre a Mefistófeles y, con este, lo mefistofélico a su lado; detrás de la fachada idealista destella siempre el materialismo absoluto, el apetito por el cuerpo» (ibíd.: 49). Por eso se pregunta Matussek (2004: 377) si Margarita es en verdad víctima de las maquinaciones maléficas de Mefistófeles o de la «elevada aspiración» de Fausto; no en vano puede preguntarle el diablo a Fausto, en referencia al infortunio de la joven, «¿Quién fue el que la precipitó en la perdición? ¿Yo o tú?» («Día sombrío», p. 217). En el marco de esta sociedad entre el entusiasta Fausto y el materialista, concentrador Mefistófeles podríamos entender la apuesta entre ambos; la situación en

la que el protagonista se encuentra cuando se le presenta el diablo es cabalmente trágica: desgarrado entre los extremos del superhombre (*Übermensch*) y el gusano, se muestra inhábil para delimitar su campo específico de actividad. Inspirado por la tradición hermética, Goethe creía que cada hombre posee su propio ámbito de acción; en uno de los agregados a los *Physiognomische Fragmente* («Fragmentos fisonómicos») de Lavater, escribe:

> La benévola Providencia ha concedido a cada uno un cierto impulso a actuar de tal o cual modo; un impulso que ayuda también a cada uno a andar por el mundo. Precisamente, este impulso interno combina también más o menos las experiencias que hace el hombre, sin que este sea, en cierto modo, consciente de ello. Cada uno posee su propio campo de eficacia; cada uno, su propia dicha y sufrimiento, pues a través de un cierto número de experiencias advierte lo que le es análogo, y así se ve poco a poco confirmado de la manera más firme en el amor y el odio (FA 18, 143).

En un sentido parecido dijo el viejo Goethe que

> El hombre más insignificante puede ser completo cuando se mueve dentro de los límites de sus facultades y de sus destrezas; pero incluso las mejores cualidades se ven oscurecidas, superadas y aniquiladas cuando falta este equilibrio (Goethe, 2006: 1395).

Fausto no puede alcanzar este equilibrio porque se lo impide su tendencia desmedida al idealismo, que lo paraliza y, en última instancia, podría aniquilarlo. El materialismo de Mefistófeles consigue despertar un interés «concentrador» por lo terrenal que pone en movimiento a Fausto, que lo impulsa hacia la actividad. Dentro de este marco puede entenderse el carácter curioso y aun contradictorio de la apuesta: de acuerdo con ella, el diablo sería el poseedor del alma de

Fausto tan pronto como este disfrutara de un instante de satisfacción plena. Pero la influencia demoníaca, en lugar de producir una satisfacción perfecta en el esencialmente insatisfecho Fausto, hace que el personaje, al verse tentado hacia fines limitados, temporales, encuentre un contrapeso terreno que equilibra su idealismo: por eso puede ser Mefistófeles una fuerza que busca el mal y termina promoviendo el bien. Y esto a pesar de que, como veremos, la intervención mefistofélica genera tragedias que no pueden ser justificadas en cuanto medios para la realización de un bien más alto.

6. La condición de Fausto en cuanto tipo. Desarrollo de la «tragedia del erudito»

Aquellas interpretaciones que querían ver en este drama de Goethe una configuración simbólica del hombre como un ser que avanza constantemente hacia la perfección no encuentran ningún sustento en la obra; igualmente erróneo es suponer que Fausto es el representante de la especie en general, o que su biografía atraviesa, a escala reducida, las mismas etapas que la humanidad en su desarrollo. Comprende mucho mejor Karl Otto Conrady la peculiaridad del proyecto llevado adelante en el *Fausto* cuando lo define como *una* de las múltiples tentativas realizadas por Goethe para tematizar problemas centrales de la experiencia humana:

> Ni es Fausto *el* representante de la autorrealización humana, ni es el drama fáustico en su totalidad *la* configuración de la concepción goetheana acerca del mundo y el hombre También las novelas sobre *Meister*, las *Afinidades electivas*, el *Diván* y otras obras intentan ofrecer respuestas de carácter tentativo a las preguntas por la situación del hombre en el mundo y la sociedad, y por las posibilidades concedidas al ser humano. Y las respuestas que se representan no pueden ser reducidas enteramente a un solo denominador común.

> La proteica configuración goetheana, y las tentativas de respuesta, reconocidas ya pronto en las obras, persisten hasta la madurez (Conrady, 1988: II, 316).

La empresa de Goethe tiene un carácter ensayístico, experimental, y en su centro encontramos menos al hombre en general que –como hemos visto– a un personaje dotado de rasgos típicos: un soñador, un entusiasta. Esta definición, que es ante todo válida para la primera parte, no contradice el hecho de que en la obra en su conjunto se elaboran problemas que afectan a la humanidad a través de su evolución histórica. Ante todo, el *Fausto* puede ser leído como un campo de tensiones dentro del cual una visión trágica radical coexiste polémicamente con una concepción del orden universal como una *teodicea* en la que, más allá de todas las catástrofes particulares, consigue finalmente imponerse la justicia. Representativo del dialogismo goetheano es el hecho de que cada una de las dos perspectivas hace valer en la obra sus derechos sin imponerse de manera absoluta. Por un lado, Goethe no puede ya compartir el optimismo ingenuo, «perfectibilista» de la Ilustración temprana frente a un progreso indefinido de la humanidad, ni alberga una fe en un Dios benévolo y ecuánime; pero, por otro, confía en la presencia de principios ontológicos, fundamentales en la naturaleza capaces de imponerse a lo trágico y restablecer un orden universal. Solo que esta victoria sobre el caos no se encuentra en modo alguno garantizada. Sería razonable vincular esta estructura de sentimientos contradictoria, compleja, con la propia forma genérica del *Fausto*, que ha sido presentada por Benno von Wiese como una confluencia de la tragedia y el misterio medieval. Este era una forma de teatro esencialmente cultual, inspirada por la confianza en lo divino y, en cuanto tal, asentada en un mundo aún no desencantado. La tragedia, en cambio, surge cuando «los contenidos tradicionales de la fe ya están en curso de diso-

lución, y no se obtiene ninguna respuesta clara y unívoca a la pregunta por los dioses»; muestra «la ruptura insalvable que existe entre Dios y mundo, y que amenaza la creencia humana en la gracia, la redención y la reconciliación a partir de la experiencia aterradora de esta contradicción» (von Wiese, 1983: 126). Este desgarramiento que recorre la obra atraviesa también al propio protagonista, que se muestra escindido entre el desasosiego trágico frente a un universo secularizado, abandonado por la mano de Dios, y la búsqueda de una ardua pero posible trascendencia.

Es esta una de las diversas razones por las que Fausto posee, en cuanto personaje, *la condición de tipo.* No es, ciertamente, la personificación de la humanidad en general –como podía serlo el *Everyman* de los misterios medievales–, pero eso no impide que, en su plena individualidad, Fausto logre encarnar problemas humanos universales, tal como ocurre con Edipo y Hamlet, con Rastignac y Josef K., por mencionar tan solo a algunos personajes típicos con los que podríamos compararlo. A pesar de emerger del medioevo tardío, Fausto constituye una figura representativa de la Modernidad por su desgarramiento, pero también por la duplicidad de sus sentimientos y de sus actos. Sus impulsos más elevados están a menudo inseparablemente ligados a la corrupción moral, del mismo modo que sus proyectos más nobles y ambiciosos solo se hacen realidad mediante crímenes y pecados. Como dice Benno von Wiese, en Fausto junto a «la comprensión, propia de un espíritu, de la vida interna de la naturaleza, se encuentra la aniquilación diabólica de todos los sentimientos elevados en la hechicería sensual y alocada del infierno»; constituye la tragedia de Fausto «el hecho de que él no pueda entregarse a una cosa sin acarrear al mismo tiempo la otra» (ibíd.: 131). Por otra parte, como veremos, en la visión que el *Fausto* ofrece de la Modernidad es cardinal la consideración de esta como una era hondamente antitética, en la cual no

es posible practicar una separación tajante entre aspectos positivos y negativos, entre un «bien» y un «mal». La figura representativa de un mundo tal no podría ser un carácter positivo, sino un héroe problemático, internamente escindido, excluido de la naturaleza y enfrentado críticamente con la sociedad.

En la primera parte, la obra brinda una imagen de Fausto como un *outcast*, hundido en un aislamiento que no consigue superar y que podemos calificar de definitorio del intelectual moderno. Las primeras escenas del drama elaboran este problema en relación con lo que se ha dado en llamar la *tragedia del erudito* (*Gelehrtentragödie*); en ellas, vemos a Fausto como a un intelectual que, hastiado de la rutina académica y de la futilidad del saber escolástico, querría encontrar vías de conocimiento genuinas, ligadas al mundo de la vida. Las alusiones a la época de composición de la obra son ostensibles: por detrás de la sátira dirigida al anquilosamiento de la doctrina escolástica en tiempos de la Reforma, el lector contemporáneo podía percibir una crítica indirecta al dogmatismo de una Ilustración racionalista y mecanicista que era, por entonces, objeto de crítica en la correspondencia y en los ensayos de Goethe. Al hablar de la condición de entusiasta que Fausto comparte con Werther, destacamos la debilidad del personaje, que lo diferencia del modelo prometeico y luciferino, y que está asociada a su carencia de capacidad creadora. La otra cara de su debilidad la ofrecen un escepticismo radical y una capacidad crítica que conforman la faceta positiva del personaje ya desde un comienzo. Como el príncipe Hamlet –que es uno de sus modelos más directos–, Fausto se distingue por la pasividad y la duda; incapaz de conducirse ingenuamente en una realidad que para él carece de sentido, prefiere abrazar el escepticismo: la incredulidad es para él preferible a la reconciliación con una realidad caracterizada como vil. En esta medida se siente

Fausto «más sensato que todos esos engreídos, / doctores, magísteres, escribas y clérigos» (366 y s.), aunque el precio de esa *docta ignorantia* sea una insatisfacción absoluta, una extremada melancolía. La afinidad con Hamlet no tiene por qué resultar llamativa; para Goethe, como para el Romanticismo temprano, el príncipe de Dinamarca era el personaje representativo por excelencia de la Modernidad. En uno de sus más importantes estudios tempranos, Friedrich Schlegel afirma que toda la naturaleza de Hamlet está

> comprimida en el intelecto, y la fuerza activa [queda] aniquilada por completo. Su ánimo se separa, como desgarrado en el potro de tortura, en direcciones contrarias; se descompone y sucumbe en la superabundancia de intelecto ocioso, que lo oprime aún más dolorosamente que todos los que se le acercan (Schlegel, 1996: 78).

Exponente por excelencia de la discordancia moderna entre reflexión y acción, el personaje de Shakespeare es el más perfecto representante de la desproporción «ilimitada entre la fuerza pensante y la activa»; de ahí que la impresión de la tragedia sea «un máximo de desesperación. Todas las impresiones que aisladas parecían importantes desaparecen como triviales ante lo que aquí aparece como último y único resultado de todo ser y pensar»; es decir, «ante la eterna y colosal disonancia que separa la humanidad y el destino» (ibíd.).

Múltiples pruebas podríamos aducir para demostrar la centralidad que, para Goethe, tenía precisamente esta tragedia de Shakespeare; por ejemplo, la función que en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* cumple la representación de *Hamlet*; también la exégesis de esta obra que expone Wilhelm, quien, por lo demás, presenta varios rasgos en común con el personaje shakespeareano. Fausto comparte con Hamlet el temperamento melancólico, el descontento ante el estado general del mundo, la duda que

paraliza toda actividad, el convencimiento acerca de la esterilidad de las formas de conocimiento hegemónicas. El desencanto fáustico ante la falta de sentido de la época en la que vive se corresponde con la convicción hamletiana de que su época se encuentra salida de quicio («The time is out of joint»); la ya mencionada desconfianza ante el lenguaje y el relativismo científico de Fausto recuerdan la creencia de Hamlet en que «no hay nada que sea bueno o malo, si no se piensa que lo es» (Shakespeare, 2004: 53; II acto, esc. 2). Esto nos conduce a un elemento básico de la visión shakespeareana: el relativismo, la carencia de parámetros sólidos de orientación, que hace que las verdades esenciales aparezcan puestas –tal como sucede en *El rey Lear*– en boca de bufones, y que correlativamente un rey se hunda en el ridículo. La oposición entre el inconformismo de Fausto y el conformismo de Wagner muestra más de una semejanza con el contraste entre Hamlet y Polonio: este último, como el fámulo, posee una visión del mundo superficial y formalista; la posición deferente y sumisa de Wagner ante las jerarquías académicas es comparable con la actitud que asume Polonio ante las ordenaciones del ámbito cortesano. También la pedantería es común a ambos; como sostiene Louis Cazamian, Polonio

> tiene un concepto muy elevado de sí mismo: ¿no es acaso un consejero de Estado experimentado, cauto y sabio en la estimación del mundo? El suyo es un saber normal, ordinario, dócil, bastante correcto dentro de sus estrechos límites, pero clausurado por todos los lados por barreras invisibles; es incapaz de sospechar los dramas secretos de la vida y los problemas insondables por los que todos nos vemos asediados, y aún más incapaz de lidiar con ellos. Es sentencioso [...] pero tan solo ingenuo; en sus inferencias se considera a sí mismo seguro, cuando en verdad es víctima de la elaboración pasiva de un juicio que ha perdido toda elasticidad (1938: 134 y s.).

La mirada de Polonio es trivial: «Polonio ve lo que puede verse en la superficie de las cosas [...] y nada más. Hamlet percibe lo que los ojos humanos pueden ver más allá de la superficie; y su mirada comprende también la superficie, pero elige no detenerse en ella» (ibíd.: 134). Igualmente empeñado en rebasar el plano de lo aparente, Fausto querría conocer «lo que mantiene unido / al mundo, en sus más íntimas entrañas; / de modo que vea todas las fuerzas activas y las simientes, / y no tenga que hurgar ya más entre palabras» (382-385), y se lamenta de tener que admitir, aunque solo sea provisoriamente, «que no podemos saber nada» (364). Wagner, en cambio, afirma, en su estrechez de miras: «sé mucho, sin duda, pero querría saberlo todo» (601); de ahí que merezca el desprecio de Fausto, que ve en su ayudante a alguien que «con ávida mano, cava en busca de tesoros, / y se siente feliz si encuentra lombrices» (604 y s.). Fausto querría superar el estado de ignorancia plena acerca de la naturaleza, y recurre para eso a diversos medios; en primer lugar, contempla la imagen del macrocosmos, que le abre la intuición acerca de la totalidad que recorre y une todo el universo; pero deplora que ese espectáculo espléndido «no es más que un espectáculo» (454), es decir, el objeto de una contemplación pasiva, más que una incitación a la actividad. La conjura del Espíritu de la Tierra, al que busca arrogantemente equipararse, conduce al fracaso: incapaz de mirar de manera directa al Espíritu, es rechazado por este y se hunde en la depresión. Momentáneamente rescatado por la aparición de Wagner, Fausto recae, luego de conversar con su fámulo, en la tentación de acabar con su vida.

Del suicidio es rescatado por los cantos pascuales, que hablan de vida y resurrección; imposibilitado, como personalidad entusiasta, de recuperar la fe infantil, siente al menos la necesidad de abandonar el encierro e integrarse a la comunidad. Solo que las posibilidades de integración

son, para Fausto, tan inexistentes como para un Werther; las declaraciones inicialmente esperanzadas del personaje («aquí está el verdadero cielo del pueblo; / contentos lanzan gritos de júbilo el grande y el pequeño; / aquí soy hombre, aquí puedo serlo», 938-940) contrastan con el desarrollo de la escena, que vuelve a poner de manifiesto la naturaleza de *outcast* de Fausto. En la conversación con Wagner se muestra una vez más la oposición entre, por un lado, la falsa conciencia feliz y el instinto arribista del fámulo, que desdeña la naturaleza y encumbra el conocimiento libresco, y, por otro, el deseo fáustico de romper con todas las limitaciones y recorrer el universo. En este contexto aparece uno de los pasajes más citados de la obra, en el que vemos concisamente formulada la polaridad entre la concentración terrenal y la idealista expansión hacia lo alto:

> Dos almas habitan, ¡ay!, en mi pecho, / y una quiere separarse de la otra; / una, con rudo deleite amoroso, se mantiene apegada / al mundo con miembros que se aferran; / la otra se eleva con violencia desde el polvo / hacia los campos de los sublimes antepasados (1112-1117).

En el marco del continuo vaivén –entre euforia y depresión, entre salida y encierro– que recorre el comienzo de la obra se explica el hecho de que el paso siguiente sea un nuevo repliegue del intelectual en su cuarto de estudio, en el que se dispone a traducir el comienzo del Evangelio según Juan. Representativo de un entusiasta como Fausto es el hecho de que no decida verter el complejo término λόγος –según es usual, y tal como había decidido hacerlo Lutero– como «palabra», sino como «acción»: precisamente aquello que anhela y que, por su propia índole contemplativa, se ve impedido de realizar. Esta decisión da la señal propicia para la aparición de Mefistófeles; la conversación con el estudiante y la visita a la taberna de Auerbach funcionan como dos

interludios relacionados con la sátira sobre la esterilidad del saber académico. En el primer caso, el diablo procura descaminar al estudiante por dos vías: en un comienzo, alentándolo a dedicarse a los estudios teológicos y a una lógica despojada de vínculos con la vida; en segunda instancia –y en la medida en que Mefistófeles, «harto del tono árido», prefiere que vuelva «a actuar el diablo» (2009 y s.)–, a través de una incitación a estudiar la medicina con vistas a disponer de un medio para seducir a las jóvenes. Este mismo tono de epicureísmo grotesco y degradado predomina en la escena en la taberna, en que «queda puesta al descubierto la sensualidad corrompida y atrofiada de la vida académica» (Matussek, 2004: 366).

7. La tragedia de Margarita y la «Noche de Walpurgis»

Con este episodio se cierra la tragedia del erudito y comienza el segundo de los núcleos centrales del primer *Fausto*: la tragedia de Margarita. A través de ella logra Goethe, entre otras cosas, renovar el *drama burgués*, un género gestado en Inglaterra que había alcanzado un nivel estético importante en Alemania a través de obras como *Miss Sara Sampson* (1755) y *Emilia Galotti* (1772), de Lessing. Central en dicho género es el tratamiento de las relaciones entre amantes pertenecientes a clases diferentes; también la introducción de aristócratas concupiscentes como amenazas para la virtud –presuntamente connatural– de las jóvenes burguesas y pequeñoburguesas. Para la mentalidad de la burguesía temprana, el sentimiento del honor y la pureza son el único blasón que distingue a las jóvenes núbiles: la hija virtuosa es una mercancía cuya conveniente transacción ayuda a sustentar el dominio del *pater familias*. En *Emilia Galotti*, el príncipe de Guastalla –un aristócrata disoluto,

en el que vemos anticipadas ya varias características de los entusiastas goetheanos– procura seducir a la protagonista del drama, y recurre para ello a su ayuda de cámara, Marinelli, un conspicuo exponente de la moral cortesana al que se atribuyen rasgos demoníacos. No en vano termina la tragedia con un *tableau* en el que el príncipe, a la vista de los desastres provocados por su propia voluptuosidad y por el maquiavelismo de Marinelli, se pregunta: «¿No basta con que, para desgracia de unos cuantos, los príncipes sean también seres humanos: deben además esconder en su amigo al diablo?» (Lessing, 1967: III, 466). Es cierto que Fausto no es un aristócrata epicúreo, ni Mefistófeles, un intrigante palaciego; pero la relación entre ambos guarda algunas semejanzas con lo que señalamos en Lessing. Relevante es que el intelectual rejuvenecido se enamore de una joven pequeñoburguesa, y que para conquistarla se apoye en los artilugios de Mefistófeles, que le permitirán a Fausto concretar sus deseos, pero que también encauzarán la acción hacia lo trágico. Margarita, por su parte, responde –como Emilia Galotti– a un modelo recurrente en la literatura del sentimentalismo (*Empfindsamkeit*) alemán, dentro del cual se enmarca el drama burgués; por un lado es, en términos de Lessing, un *carácter mixto* (*gemischter Charakter*); es decir: un personaje que no se eleva por encima de la media a raíz de sus conocimientos, capacidades o elevación moral, y que en esa medida puede despertar la identificación emocional del público. Según Lessing, esta identificación puede producirse si el poeta

> no hace que su personaje sea peor de lo que nosotros solemos ser, si le hace pensar y actuar exactamente igual a como hubiésemos pensado y actuado nosotros en su caso, o a como creemos, al menos, que hubiésemos tenido que pensar y actuar; en pocas palabras, si nos lo describe como un ser de la misma condición que nosotros (1993: 417).

Por otro lado, Margarita es un personaje ingenuo, que encarna aquel régimen de vida sencillo, limitado, que es, para Fausto, objeto de continua nostalgia; también se adhiere a la fe religiosa tradicional, puesta a salvo de las dudas propias del intelectual desgarrado. Pero sería un error atribuir al personaje una pureza moral sin fisuras: la Margarita de la primera parte no es un ángel concebido con vistas a proporcionar la contracara angelical de Mefistófeles, sino un personaje atravesado por debilidades, expuesto a tentaciones y provisto de un comportamiento y una psicología específicos. El trabajo de Mefistófeles y Fausto consiste, desde un comienzo, en realzar la imagen que Margarita posee de sí misma con el propósito de volverla más vulnerable a las tentativas de seducción. Es así como, en primer término, el doctor rejuvenecido la aborda empleando lenguajes y actitudes acordes con un estamento social superior al pequeñoburgués al que la joven pertenece; y, en segundo lugar, Mefistófeles deja en el armario de la muchacha un cofre con joyas, «a fin de tornar a la dulce y joven niña / más dócil al deseo y la voluntad» de Fausto (2746 y s.). Jochen Schmidt ha llamado la atención sobre el hecho singular de que Margarita, al encontrar el cofre, no sabe de quién procede el regalo, de modo que Fausto no puede, por semejante medio, «dirigir la atención de Margarita hacia él, sino tan solo provocarle cambios psicológicos que la vuelvan accesible a él, una vez que la joven lo hubo rechazado en la primera ocasión» (2011: 176). De la propia debilidad frente a las joyas y, en general, frente al oro es consciente la propia joven:

> Una se ve muy diferente con esto. / ¿De qué os sirve la belleza, sangre joven? / Por cierto que todo esto es bello y bueno, / pero nadie le presta atención. / Os elogian a medias por lástima. / Todo se precipita hacia el oro, / se aferra al oro. / ¡Pobres de nosotras! (2797-2804).

Pero la claridad de conciencia no impide que termine por ceder a las tentaciones: las primeras joyas son puestas en manos del cura, pero las segundas, que deja también furtivamente Mefistófeles, consiguen el propósito buscado. Las perlas significan lágrimas (Lessing, 1967: 423): esta aserción de Emilia Galotti parece haber sido acuñada a la medida de Margarita; también la afirmación, hecha por ese mismo personaje de Lessing, según el cual la seducción es el verdadero poder (ibíd.: 464). Secuestrada por el príncipe de Guastalla, Emilia teme que los encantos del mundo cortesano terminen por ejercer sobre ella un encanto irresistible y le arrebaten la razón. A esta demencia –de la que queda definitivamente resguardada Emilia gracias a la intervención de su padre, que la apuñala para preservarla de la caída– sucumbe Margarita, que carece en cambio de la influencia material y moral de un *pater familias*. Desprovista, a raíz de sus circunstancias sociales y familiares, de una verdadera autoconciencia, la joven vislumbra, merced a la seducción de Fausto, la posibilidad de desarrollar una imagen de sí más sólida. Marcada por el *milieu* al que pertenece, la joven está tan lejos de ser la encarnación de lo eterno-femenino, tal como lo está Fausto de ser el representante de lo universalmente humano; como señala Matussek, el sentimiento del yo, en Margarita,

> está continuamente signado por determinantes externos: por una madre estricta, que controla cada uno de sus pasos de manera «tan rigurosa» (3114); por las amigas, que persiguen despiadadamente toda infracción a las normas (3574 y ss.); y por una Iglesia que vigila según reglas férreas toda intimidad –desde la cama al confesionario–. En la medida en que está «ceñida dentro del pequeño mundo», no le queda espacio para el desarrollo de un yo privado (2004: 379).

El chisme, la maledicencia, el prejuicio rodean a Margarita; ella debería luchar contra ellos a fin de superar sus

propios puntos de vista; pero no posee un yo lo suficientemente fuerte para lograrlo. En la escena «Junto a la fuente», en la que las amigas calumnian a la joven «engañada», la propia Margarita admite haber compartido esas perspectivas morales antes de verse afectada por una situación idéntica: «¡y me persignaba y me vanagloriaba, / y ahora yo misma soy presa del pecado!» (3583 y s.). Es sugestivo que, ante su situación, lo que le preocupe no sea tanto el pecado como la exposición a las críticas de la sociedad; en «Muralla», no le pide a la Virgen la salvación o la absolución de sus pecados, sino ser liberada «de la deshonra y la muerte» (3616). En boca de Valentín cobra expresión del modo más extremado el moralismo de las clases medias; una vez muerto el hermano de Margarita, se va internalizando en ella la *vox publica* de la sociedad; las palabras del Espíritu maligno en «Catedral» muestran en qué medida el prejuicio se objetivó en una suerte de *alter ego*, que habla al oído o a la mente de la joven: «El pecado y la vergüenza / no permanecen ocultos» (3821 y s.). Es comprensible que, ante el peso de la culpa, la conciencia de Margarita busque un refugio en la locura; solo que en esta –y aquí puede verse expresamente el proceso de internalización– se entremete repetidas veces un coro de fantasmas que reproduce las opiniones de la comunidad. El involuntario asesinato de la madre, la muerte del hermano y el infanticidio, de las que solo en una escasa medida puede ser responsable la joven enajenada, desembocan en una situación en la que esta, humillada y ofendida por la sociedad, puede ser salvada, de modo que el principio que la define puede persistir más allá de la muerte. Es oportuno comparar las últimas horas de vida de Margarita, antes de una ejecución que se omite en la obra, con la muerte de Fausto al final de la segunda parte: en ambos casos, los personajes mueren enceguecidos, confundiendo la realidad y el ensueño; solo que –según veremos– la ceguera fáustica está ligada a una

fantasía de expansión y progreso constantes, de movimiento continuo, en tanto que la de Margarita se enlaza con un ideal de inmovilidad: en la escena en la cárcel, Fausto quiere huir con la joven, como en otras ocasiones, hacia el «aire libre» (4538); ella, en cambio, anhela solo disfrutar de la quietud en el goce del instante. En lugar de una huida que considera amarga («¿De qué sirve huir? [...] Es tan mísero errar por tierras extrañas», 4546-4548), Margarita querría detener el tiempo y permanecer inmóvil junto a la persona amada: «¡Oh, quédate! / Me gusta tanto quedarme donde tú estás» (4479 y s.).

Más adelante indagaremos con más detalle la importancia que posee, a través de todo el drama, la polaridad entre la quietud y el movimiento incesante. Convendría ahora ocuparse de examinar qué representa la experiencia amorosa para el protagonista del drama. Si, más allá de su autoengaño, Margarita ve en Fausto a una persona insustituible, este encuentra en la muchacha, por un lado, la confirmación de su propia voluntad de poder; por otro, una de las numerosas encarnaciones de aquella «imagen ideal» de lo femenino que vio por primera vez reflejada en forma turbia en el espejo de la bruja. Allí Fausto, quien no sabe si habría que ver en la bella imagen «la quintaesencia de todos los cielos», pregunta si existe «algo así sobre la Tierra» (2439 y s.); cínicamente afirma, en cambio, Mefistófeles, refiriéndose al doctor que acaba de tomar la pócima, que con «esa bebida en el cuerpo» pronto verá a «Helena en cada mujer» (2603 y s.). En cualquier caso, la conexión entre el hombre y el diablo brinda una ocasión para mostrar el carácter a la vez positivo y destructor que la pasión humana posee en la concepción de Goethe. Este, como muestra von Wiese,

> ha elaborado poéticamente una y otra vez este tema: el poder al mismo tiempo halagador y aniquilador de la pasión humana, en la cual lo dulce se torna amargo, y los grandes

> sentimientos que consuman el instante se transforman en fatalidades cargadas de maldiciones (1983: 141).

La experiencia del erotismo «es la gracia terrenal más elevada para el hombre, pero también su más maligno tormento», y esta duplicidad se ve intensificada por la intervención de Mefistófeles:

> La tragedia de Margarita está bajo la doble luz del amor dulce y la ebriedad sexual. [...] El amor se vuelve trágico, para el joven Goethe, porque lo divino y lo diabólico se encuentran en él entretejidos. Pues también el amor es para Fausto, que anhela la presencia de Dios, tan solo una forma de entrega a lo divino, experimentado a partir del símbolo femenino (ibíd.: 142).

En la «Noche de Walpurgis» alcanza la apoteosis lo que se insinúa ya en la cocina de la bruja: el rebajamiento del amor y la sexualidad humanos a impulsos meramente bestiales. La escena despliega, bajo el signo de Satán, una suerte de liturgia perversa, que invierte en términos heréticos los oficios cristianos. Esto solo puede percibirse de manera mitigada y parcial en la versión definitiva, ya que el texto incluido en el primer *Fausto* es la versión reducida de un proyecto anterior. Albrecht Schöne (1982) ha demostrado que el propósito originario de Goethe era poner en escena una misa de Satán, orientada a exhibir los anhelos de poder demoníacos. Entre los escritos póstumos de Goethe se encuentra una serie de bocetos que testimonian la medida en que el autor se apoyó en una vasta cantidad de obras sobre superstición y brujería de los siglos XVII y XVIII. En particular, según Schöne, el propósito de Goethe habría sido poner en escena el ritual de la *Synagoga Satanae*, «un culto de Satán que fue codificado en las luchas de la Iglesia destinadas a extirpar las grandes herejías y la brujería medievales» (FA VII, 2, 344). El programa de un tal sabbat suponía una inversión de la liturgia cristiana, e incluía

> un homenaje a Satán, realizado por todos los congregados, que debía culminar en un beso sacramental al trasero del demonio; a menudo tenía lugar, en segunda instancia, un sermón de Satán, el anuncio de la doctrina y una instrucción espiritual; en tercer lugar, la «ronda del sabbat», una ronda que conduce a una orgía sexual colectiva con la que varones y mujeres se entregan físicamente al maligno (ibíd.: 344).

La autocensura practicada por el autor condujo a que fuera desplazada de la escena la elaboración de dos motivos centrales que recorren la tragedia de Margarita, y que se encuentran estrechamente interrelacionados: *riqueza material* y *sexualidad*, que habrían encontrado una síntesis cargada de simbolismos con la consagración satánica del falo, el seno femenino y el oro. En su concepción original, la «Noche de Walpurgis» habría provisto el estricto contrapunto al «Prólogo en el Cielo», estableciendo una estructura dualista que se echa de menos en la versión definitiva. Albrecht Schöne procuró laboriosamente reunir y ordenar los *paralipomena* sobre la base de los materiales conservados; el texto completo se incluye en la Edición de Frankfurt, perteneciente a la *Bibliothek Deutscher Klassiker* (FA, VII/1).

8. «Bosque y cueva»

Una importancia particular posee, dentro la primera parte de la obra, la escena «Bosque y cueva». Compuesta en su mayor parte después del viaje a Italia, fue publicada por primera vez –en su estado completo y definitivo– en el «*Fragmento*» de 1790, colocada entre las escenas «Junto a la fuente» y «Pasillo entre la muralla de la ciudad y las casas», es decir: después de que ha tenido lugar la unión sexual entre Fausto y Margarita. Desde la publicación del primer *Fausto*, «Bosque y cueva» aparece desplazada más adelante, y funciona como un factor retardatorio que interrumpe la

rauda sucesión de escenas dedicadas a Margarita. La escena ha dado pie a numerosas discusiones; estas suelen polarizarse entre quienes se empeñan en atribuirle una coherencia perfecta con un supuesto plan general de la obra, y aquellos que encuentran en ella incoherencias insalvables, que la convertirían en un injerto superfluo, o aun perjudicial. Más allá de la ingenuidad de ambas posiciones, cabría ver en la escena, por un lado, la elaboración de temas que cobraron importancia en Goethe a partir de la estancia en Italia; por otro, el establecimiento de un contrapeso respecto de la primera experiencia de Fausto con el Espíritu de la Tierra. En el primer encuentro, Fausto había enfrentado al Espíritu con una actitud arrogante, como si se tratara de su igual, y había obtenido un rechazo que lo indujo a buscar el suicidio; ahora la actitud no es despótica y desafiante, sino que expresa –sobre bases panteístas– el deleite ante una fusión con el todo de la naturaleza. Designado como «sublime», el Espíritu de la Tierra es aquí destinatario de las alabanzas de Fausto, quien expresa su gratitud por haber recibido de él «la espléndida naturaleza como reino, / la capacidad de sentirla, de disfrutarla» (3220 y s.); por haber conseguido, gracias el Espíritu, «mirar en el hondo seno / de la naturaleza como en el pecho de un amigo» (3223 y s.). Pero si el encuentro con la naturaleza bella invita a una fusión entre esta y el ser humano, la irrupción de la naturaleza sublime hace que el hombre se vea inducido, por el Espíritu de la Tierra, a replegarse a «la segura cueva», donde se encuentra consigo mismo, «y se abren las hondas / maravillas secretas de mi propio pecho» (3233 y s.). *Bosque* y *cueva* representan, pues, los dos polos extremos de una relación doble con la naturaleza; una relación que oscila pendularmente entre la salida *expansiva* al bosque –el afán de fusión con el todo universal–, y el encierro *concentrador* junto al «fuego» de la propia subjetividad. El final del monólogo pone de

manifiesto la conciencia que el personaje posee acerca de la polaridad, como atributo de la *conditio humana* y como prerrequisito ineludible del progreso; dicho reconocimiento está ligado al hecho de que Fausto no solo necesita de la «sublimidad» del Espíritu de la Tierra, sino también de la influencia «envilecedora», «degradante» de Mefistófeles para continuar avanzando. Fausto sabe que propio del carácter inconcluso, progresivo del hombre es que a este no se le conceda «nada perfecto» y que, además «de este deleite, / que me acerca cada vez más a los dioses», él mismo deba recibir al compañero «frío y descarado» que «me degrada ante mí mismo, y convierte en nada / tus dones con solo decir una palabra» (3241-3246).

Hans Jaeger sostiene que la experiencia que ha hecho posible, para Fausto, esta autorreflexión y este deseo de fusión con el todo de la naturaleza es el amor de (y por) Margarita. Como en otros pasajes de la obra del joven Goethe, cabe ver aquí que «la experiencia del amor ha desarrollado en Goethe el sentimiento de unidad con toda la naturaleza y de proximidad a Dios» (Jaeger, 1991: 433). Sobre esta función del amor es posible encontrar aún indicaciones en el libro sexto de la autobiografía, en el que el autor ya anciano procura demostrar el modo en que, en su juventud, el surgimiento de la pasión amorosa se vinculaba con el anhelo panteísta de identificación con la naturaleza externa:

> Después de la primera ebullición del amor –del amor por Margarita[11]–, el joven Goethe se repliega a la soledad del bosque, donde lo domina un sentimiento de reverencia panteísta. [...] Desde el primer encuentro con Margarita, el amor intensificó siempre el sentimiento panteísta de Goethe; o al

11. Jaeger no se refiere al personaje de *Fausto*, sino a una muchacha con la que mantuvo el joven Goethe una relación amorosa cuyos avatares se cuentan en *Poesía y verdad.*

menos indujo a este a concederle expresión poética. Su amor por Friederike fue la ocasión para su lírica de la naturaleza (ibíd.: 434).

Al margen de la elaboración literaria a la que Goethe somete su propia biografía, en esta reflexión acerca del amor en cuanto medio para la fusión entre individuo y universo es posible ver un motivo que –por encima de todas las inconsistencias y heterogeneidades que la obra presenta– atraviesa el *Fausto*, y que, como veremos, cumple una función decisiva en el final. El grado de discernimiento acerca de sí mismo y de la dinámica universal que el protagonista de la obra manifiesta en «Bosque y cueva» permite poner a esta escena en relación con otras en las que Fausto revela una conciencia que se encuentra por encima de su habitual confusión: un caso parecido es el del monólogo con el que se abre la segunda parte. Sugestivo es que tales instancias de lucidez sean fugaces, y que a ellas suceda una recaída, por parte del personaje, en situaciones dramáticas, bajo la influencia de Mefistófeles.

9. Función de la «Dedicatoria» y de los prólogos

Un comentario de la primera parte no podría cerrarse sin considerar la «Dedicatoria», el «Preludio en el teatro» y el «Prólogo en el cielo», que fueron escritos en los últimos años del siglo XVIII, pero aparecieron publicados por primera vez junto con la primera parte del *Fausto* en 1808. La «Dedicatoria» encierra una suerte de programa poético *in nuce*; solo que –como suele ocurrir, en vista de la orientación radicalmente antisistemática del autor– dicho programa es expuesto de manera indirecta y aproximativa, a modo de parábola o símbolo. Es ya sugestivo el título, en la medida en que los versos no ponen en claro a quién o a quiénes están dedicados tanto el poema como el drama que le sigue. En todo

caso, la «Dedicatoria» hace alusión a los destinatarios de los primeros esbozos del drama, hace ya tiempo desaparecidos o dispersos por el mundo, y los contrapone con la «desconocida muchedumbre» (21) –anónima, impersonal–, cuyos aplausos producen inquietud en el yo lírico. En sí, todo el poema se encuentra atravesado por una antítesis entre lo abstracto y lo concreto: la meditada estructura de la «Dedicatoria» contrapone las estrofas inicial y final (en las que se dialoga con personajes de ficción) con las dos estrofas centrales (en las que se hace referencia a personas reales, directamente vinculadas con el yo lírico). El poema desarrolla una evocación de aquellos «buenos seres» que, «en bellas horas [...] desaparecieron antes que yo» (15 y s.), y contrapone los «días felices» (9) de la juventud con un presente en el que «el dolor se renueva» y nace la lamentación por «el curso laberíntico, sinuoso de la vida» (13 y s.). Signado por un tono elegíaco, el poema presenta marcas de la época en que fue gestado: compuesta después del viaje a Italia y durante el período clásico, la «Dedicatoria» coincide, sin embargo, con el llamado *Balladenjahr* («año de las baladas», 1797), en el que Schiller y Goethe se abocan a una intensa y productiva recuperación de este género originariamente popular. La ambigüedad de esta rehabilitación se destaca por el hecho de que, para el autor de *Fausto*, la balada es una forma que no tiene su lugar de nacimiento en el mundo griego de la armonía y el redondeo, sino en el nebuloso ámbito de la poesía nórdica, dotado –para Goethe– de una abundante fantasía, pero desprovisto de la capacidad para conceder a sus imágenes formas firmes y contornos precisos. En carta a Schiller del 22 de junio de 1797, en la que anuncia el deseo de reanudar el trabajo con la materia fáustica, Goethe asocia ese empeño a la ocupación con las baladas; comenta: «Nuestro estudio de las baladas me ha conducido nuevamente *a este sendero de vaho y niebla*, y las circunstancias me aconsejan, en más de

un sentido, vagar un tiempo por allí...».[12] En carta del 24 de junio de 1797, Goethe le dice expresamente a Schiller que el *Fausto* pertenece al «mundo de símbolos, ideas y niebla» del Norte; y esta afinidad entre la materia fáustica y las baladas se encuentra reafirmada por el hecho de que, en la «Dedicatoria» –retomando la expresión que encontramos en la carta a Schiller escrita unos días antes de la composición del poema–, se designa a los personajes del *Fausto* como seres que se levantan «del vaho y de la niebla». La «nebulosidad», el carácter «vaporoso» de la materia fáustica coloca a esta obra también en relación con la «sentimental» poesía germánica y con la literatura del Romanticismo, a las que había reprochado Goethe su penuria formal. En *Poesía y verdad*, en referencia a la moda –difundida en su juventud– de sustituir la mitología grecorromana por la germánica, sostiene el escritor que las figuras de la segunda estimulaban su fantasía, pero se sustraían por completo a la intuición sensible; los dioses nórdicos tienen su morada fuera de la naturaleza, que Goethe tenía la determinación de representar:

> ¿Qué habría podido, pues, significar para mí eso de poner a Odín en el lugar de Júpiter y a Thor en el de Marte, y en vez de las figuras meridionales exactamente descritas introducir en mis poesías imágenes nebulosas y hasta simples ecos? (Goethe, 1985: 340; la traducción ha sido levemente corregida).

La expresión «turbia mirada», que reaparece años más tarde en el poema *A Werther*, se enlaza con aquella inmoderada tendencia a la introspección –propia de los caracteres *expansivos*– que Goethe denunciaba en diversos exponentes del período sentimental y el romántico, contraponiéndola con su propia orientación objetivista.

---

12. Las bastardillas son nuestras.

Llamativo es que este universo nórdico de formas vagas encuentre, en «Dedicatoria», una recepción benévola, y que la cavilación sobre él elabore ideas representativas de la poética y aun de la visión del mundo de Goethe. Es ya significativo el oxímoron «vacilantes figuras» (1), en el que el término «figura» (*Gestalt*) representa, según Werner Keller,

> una abstracción conceptual que deja al margen el cambio al que están ineludiblemente sometidos todos los fenómenos. El concepto de «figura» fija lo que nunca puede ser fijado, lo que no está nunca «concluido» en la naturaleza en proceso de metamorfosis (1991: 153).

Lo vacilante (*schwankend*) constituye, pues, «una característica de todas las formas orgánicas, y la "figura" es algo fijado intelectualmente, "solo para el instante"» (ibíd.: 153). El naturalista Goethe entiende la tendencia hacia la figura sólida –a la «forma acuñada» (*geprägte Form*)– como un impulso que, ya presente en la materia más rudimentaria, encuentra una expresión acabada en la praxis artística, a la que es esencial el momento (concentrador) de la cristalización:

> Solidescencia [*Solideszenz*] –el último acto del devenir [...]– es sinónimo de configuración, de la forma dotada de contornos, «delimitada», «sólida». Pues, según la ley de diástole y sístole a la que Goethe subordina la vida y el arte, aquello que en poesía llamamos tradicionalmente «forma» es el factor de contracción; lo que llamamos «materia», el factor expansivo. [...] El proceso imaginativo comienza, pues, con la transformación productiva de los esquemas «vacilantes» y termina con la forma dotada de contornos, «fijada» (ibíd.: 155 y s.).

El yo lírico hace referencia tanto a la importancia de retener las figuras vacilantes, concediéndoles una forma concreta y limitada, como a la resistencia que dichas figuras presentan, y que vuelve quimérica toda tentativa

para trasponerlas, desde la condición nebulosa en la que se encuentran, a un estado de sólida cristalización. Ante la imposibilidad de sujetar lo etéreo e informe, el yo deja que las figuras obren libremente, y en consonancia con esta prioridad de la materia sobre la forma –del factor expansivo sobre el concentrador– surge un canto que «flota, en tonos indefinidos» (27). La canción, con todo, logra uno de los propósitos fundamentales que Goethe atribuye a la poesía: el de trascender las distancias temporales. En *Poesía y verdad* se refiere Goethe a «un sentimiento que descolló poderosamente en mí»: el sentimiento

> del pasado y el presente fundidos en una sola pieza: intuición que introducía en el presente algo de espectral. Hay constancia de él en muchas de mis obras grandes y pequeñas y siempre produce un beneficioso efecto en poesía (Goethe, 1985: 395).

Más que una simple fusión de lo actual y lo pretérito encontramos, en los versos finales de la «Dedicatoria», una inversión de los planos temporales, a partir de la cual lo distante cobra una directa inmediatez: «lo que poseo, lo veo como en lejanía, / y lo que desapareció se convierte para mí en realidades».

El «Preludio en el teatro», que escribió Goethe en la segunda mitad de 1798, no estaba destinado originalmente al *Fausto*, lo que vuelve a evidenciar la falta de unidad de la obra. A semejanza de la «Dedicatoria» y el «Prólogo en el cielo», un verdadero *tour de force* estético, el «Preludio» es una muestra de la aptitud goetheana para abordar un tema desde múltiples perspectivas, concediendo voz a cada una de ellas y evitando que una de las posiciones se erija en portadora exclusiva de la razón. La apelación a la *conversación*, como medio ideal para un abordaje libre, no dogmático de un problema, se advierte aquí en igual medida que en el marco de las *Conversaciones de emigrantes alemanes* (1795) o en el diálogo

Der Sammler und die Seinigen («El coleccionista y su círculo», 1798). En el «Preludio», el director, el poeta dramático y el gracioso representan tres puntos de vista que se condicionan, relativizan y complementan mutuamente, en tres registros argumentativos y estilísticos diversos y con posiciones que, armonizadas entre sí, podrían conducir el emprendimiento teatral a una realización plena. Representativo del proceder de Goethe es que encontremos fundamentos sólidos en la argumentación de cada uno de los tres personajes, pero también que ninguno de estos se encuentre a salvo de la sátira. El «personaje gracioso» defiende la jovialidad en el arte, la capacidad de este para satisfacer al público contemporáneo de manera efectiva mediante una acción novelesca, en la que aparezca «mucho de error y un destello de verdad» (171); se defiende aquí una visión ilusionista, «culinaria» –en el sentido brechtiano– del arte, según la cual este último es como «la mejor bebida, / que a todo el mundo reanima y fortalece» (172 y s.) y los espectadores son caracterizados como personas que «disfrutan de la ilusión» (181). El poeta, en cambio, como el sujeto lírico de la «Dedicatoria», querría sustraer sus obras al contacto con la multitud, y resguardarlas tan solo para el círculo íntimo de los allegados. En coincidencia con las posiciones defendidas por Torquato Tasso en el drama homónimo de Goethe, el autor dramático realza aquí (aunque en forma unilateral) la importancia de la introspección, de la soledad como momento sustancial de la composición, y la búsqueda obsesiva de la perfección como única inquietud del escritor, que excluye el interés en la comunicación con el público. Descontento con el mundo existente, el poeta del «Preludio» –nuevamente: a semejanza del Tasso goetheano– es un *laudator temporis acti*, un apologista del pasado, que hace suyas las palabras que Mandandane, disfrazada de Proserpina, pronuncia en el *Triunfo del sentimentalismo*: «y lo que buscas se encuentra siempre detrás de ti» (FA V, 98,

IV acto, v. 17). El director, que abre y cierra el «Preludio», querría convencer al escritor de que descienda desde sus «alturas de poeta» (121) y comprenda, de manera realista, las cualidades del público. Como el personaje gracioso, insiste sobre la índole culinaria de la obra poética: se entusiasma al imaginar que el público acudirá a la caja desesperado por conseguir un billete como «por pan, durante la hambruna, ante las puertas de las panaderías» (55); compara el drama con un «guiso» (100) o equipara las expectativas artísticas de los espectadores con el deseo de «paladear bebidas fuertes» (223). Pero, por otra parte, revela tener un conocimiento más preciso que los otros dos personajes acerca de la naturaleza del público, al que considera en términos objetivos, libre del ánimo condescendiente del gracioso, pero también de la desdeñosa indiferencia que muestra el poeta; en sus palabras reencontramos algunas de las recurrentes observaciones de Goethe acerca del público contemporáneo. Consciente de las limitaciones de los espectadores, lo es también de la necesidad de que el espectáculo sea concebido en función de ellos; de ahí que muestre una atención mayor hacia el teatro en cuanto representación, en cuanto espectáculo, es decir, hacia los decorados y máquinas necesarios para cautivar la atención de los asistentes.

Escrito antes de 1797, el «Prólogo en el cielo» responde a un plan relativamente temprano, en el que la acción iba a cerrarse con un juicio a Fausto en el Paraíso, en cuyo transcurso habría de decidirse la condena o la salvación del personaje. Esta primera aproximación –por parte del lector o del espectador– al destino de Fausto coloca la vida de este y, por extensión, toda la obra que sigue en el marco de un acontecer metafísico universal, propio de los misterios medievales o del teatro calderoniano: el camino de aciertos y errores, y consiguientemente la reprobación o redención de Fausto se explicarían, de acuerdo con este esquema, solo

en función de su papel dentro del *gran teatro del mundo.* Sin embargo, el desarrollo del drama muestra –como se infiere de nuestro análisis– una relación débil, laxa con el marco metafísico-religioso y con el modelo de teodicea que, en el «Prólogo», se entroncan ante todo con los discursos de los arcángeles y el Señor. Cuando Fausto, hacia el final de la obra, afirma que «en cuanto al más allá, nos está cerrada la perspectiva» (11442), sintetiza el carácter predominantemente terrenal, profano de la acción; tal como dice Schöne a propósito del «Prólogo»:

> Lo que se le presenta ante los ojos [al lector] en el escenario terrenal parece independiente de las decisiones previas ultraterrenas: un experimento acordado en los niveles superiores, pero que se desarrolla con total libertad. Esto funda el carácter fundamentalmente moderno del poema goetheano sobre *Fausto* (FA VII/2, 164).

El esquema teocéntrico esbozado en el «Prólogo» guarda, pues, una conexión lábil con la biografía de Fausto y con el mundo que la enmarca. De hecho, la escena «Barrancos de montaña, bosque, rocas», con la que se cierra la obra y en la que se muestra el desarrollo de la purificación y salvación del alma fáustica, presenta diversas inconsecuencias con lo que se expone en el «Prólogo». En todo caso, el «misterio religioso» que se presenta en este último coincide con la recreación de la apocatástasis[13] a la que se asiste en la escena final, vinculada con la tematización de una cuestión capital en la vida y la obra del escritor alemán: la relación problemática entre la índole enigmática, caótica y eventualmente trágica de un mundo secularizado, desencantado, y la convicción goetheana acerca de un orden natural y universal capaz, en última instancia, de corregir

13. Cf. *infra*, pp. CXXV-CXXX.

y reencauzar los errores introducidos por la humanidad a través de su historia. Importante es, en el «Prólogo», la polaridad entre, por un lado, la afirmación angélica de la perfección inherente a las «obras inconcebiblemente sublimes» producidas por Dios, que se muestran «magníficas, como en el primer día» (249 y s.) –acorde con aquel impulso al que designamos, remitiéndonos a la religión privada del joven Goethe, como *expansivo*–; y, por otro, la afirmación mefistofélica de que todo lo que existe se encuentra desprovisto de sentido y merece perecer: una tesis que, en su oposición a un orden celestial, encarna muy bien el impulso *concentrador* y prometeico.

10. La segunda parte del *Fausto*: de lo individual a lo genérico

Al comenzar la segunda parte de la obra, nos encontramos con un Fausto que ya ha experimentado una transformación radical. Así como el Wilhelm Meister de los *Años itinerantes* diverge del que aparecía en los *Años de aprendizaje*, el protagonista del segundo *Fausto* es diferente al del primero, y la metamorfosis del personaje va acompañada por la del mundo que lo rodea. En varias ocasiones procuró explicar Goethe la disparidad entre las dos partes de su drama; así, en conversación con Eckermann del 18 de febrero de 1832:

> La primera parte es por completo subjetiva; es la obra de un individuo preocupado, lleno de pasión; esta semioscuridad puede agradar también a las gentes. Pero en la segunda parte no hay apenas nada subjetivo; aparece en ella un mundo más alto, más amplio, más claro, menos apasionado, y quien no haya vivido algo y no posea alguna experiencia no sabrá qué hacer con él (Eckermann, 2000: 372).

La autenticidad de las *Conversaciones* editadas por Eckermann ha sido objeto de tan duros cuestionamientos que podríamos, tal vez, poner en duda una declaración como la recién citada. Solo que ella coincide con afirmaciones hechas por Goethe en otros contextos; así, Friedrich Wilhelm Riemer detalla una conversación con el escritor en el curso de la cual este comenta, en referencia a la segunda parte, que había «algunos errores diferentes, espléndidos, reales y fantasiosos en los que el pobre hombre podía perderse de un modo más noble, digno, elevado que en la vulgar primera» (cit. en HA, 3, 463). El desarrollo, en el segundo *Fausto*, tenía que

> avanzar más desde lo específico a lo genérico, pues especificación y variedad pertenecen a la juventud. Tiziano, el gran artista del color, en la vejez pintaba también solo *in abstracto* aquellas materias que antes había sabido imitar en forma tan concreta: por ejemplo, pintaba el terciopelo tan solo como su idea (ibíd.).

La abstracción de la segunda parte fue atacada duramente desde temprano, ante todo por aquellos lectores que celebraban en el primer *Fausto* la configuración relativamente realista, la proximidad a las tradiciones populares o la concreción y la vitalidad de los caracteres. Pero cabría preguntarse si, en la base de estas objeciones, no se encuentra un componente regresivo: la creencia en que, amenazados por la abstracción y complejidad crecientes de la realidad posterior a la Revolución Francesa, podríamos plácidamente cobijarnos en un universo literario limitado, comprensible, abarcable con la mirada y, por lo tanto, ilusoriamente tranquilizador. El autor del segundo *Fausto* no compartía esta perspectiva consolatoria y evasiva; sobre la base de una interpretación ambivalente y diferenciada del mundo contemporáneo, entendía que las perspectivas

sociales y estéticas vigentes durante la Modernidad temprana se habían tornado obsoletas: la visión del mundo sentimental e individualista era incapaz de dar cuenta de la creciente abstracción de las relaciones sociales. La obra tardía de Goethe atestigua hasta qué punto se encontraba este persuadido de que la sociedad burguesa decimonónica ya no admitía ser entendida en términos individuales; el ideal clasicista de la personalidad armónica, como el de un desarrollo múltiple, integral de las capacidades humanas se han vuelto históricamente irrealizables, y solo es posible atribuir sentido a un modo de pensamiento enfocado a unir los deseos y tentativas individuales en una acción colectiva. La Modernidad no debe ser considerada como la época de las personalidades omnímodas y completas, sino como la era de la especialización, en la que los particulares tienen que encontrar las vías para conciliar sus intereses si es que desean alcanzar el bien general; tal como dice el personaje del anciano en el cuento maravilloso con el que se cierran las *Conversaciones de emigrantes alemanes* (1795), «no ayuda una persona sola sino aquella que sabe reunirse con muchas otras a la hora justa» (Goethe, 2006: 844). Las nuevas condiciones históricas parecían demandar el despliegue de una acción colectiva; la sociedad burguesa, sin embargo, no se desarrolló en el sentido de una búsqueda de convergencia entre los intereses particulares, sino en dirección a una creciente anarquía, a un *bellum omnium contra omnes.* Como indica Borchmeyer (1979: 5), la destrucción de la unidad, el desgarramiento de la solidaridad humana fue para Goethe una experiencia dolorosa fundamental derivada de la Revolución Francesa. De ahí el carácter inorgánico, amorfo que, a los ojos del escritor alemán, estaba asumiendo una sociedad que había conseguido liberar, a través de la técnica, un conjunto de fuerzas productivas que, conducidas en forma razonable y austera, habrían

permitido reconciliar la sociedad humana internamente y en relación con la naturaleza. Una parábola de este nuevo universo social inmarcesible y anárquico había compuesto ya Goethe con su balada *El aprendiz de brujo* (1797), en la que el arte mágica limitada y prudente del viejo maestro –quien solo conjuraba aquellas potencias que era capaz de dominar– contrasta con la acción precipitada de su discípulo, cuyo sortilegio desata una efusión de aguas que él no consigue contener, y que solo puede ser detenida gracias a la aparición del maestro. La confesión del aprendiz de brujo –«De los espíritus que conjuré / no sé ahora cómo deshacerme» (FA I, 686, v. 91 y s.)– se concierta muy bien con el comentario que Mefistófeles dirige a los espectadores inmediatamente antes del inicio de la «Noche de Walpurgis Clásica»: «A fin de cuentas, dependemos / de las criaturas que hemos hecho» (7003 y s.). A la Modernidad en general cabría aplicar, entonces, lo que se afirma a propósito del reino en decadencia en el que tiene lugar la acción de *La hija natural* (1801-1803) de Goethe: que en él los «elementos destinados / a la grandiosa vida no quieren ya / abrazarse unos a otros con fuerza amorosa / para conformar una unidad siempre renovada» (FA 6, 3989, V acto, esc. 8, vv. 2826-2829); por el contrario, se combaten mutuamente con violencia: «se rehúyen entre sí y, en forma separada, cada uno / se repliega fríamente sobre sí mismo» (ibíd.).

La segunda parte del *Fausto*, que funciona como una vasta alegoría de la Modernidad, no se desarrolla ya en el pequeño espacio de las relaciones personales y privadas, sino en el escenario de la política. Puede parecer contradictorio que este «gran mundo» se funde, por un lado, en el desenfreno y en la corrupción moral y que, por otro, sea definido por el autor, en las conversaciones antes citadas, como un ámbito más elevado que, en cuanto tal, solo podrá ser comprendido por aquellos que posean «alguna

experiencia», y que los despropósitos en los que incurre Fausto en la segunda parte supongan un modo de vida más noble que el que se expone en la «vulgar» primera. Para entender esta cuestión es preciso tener en cuenta que el segundo *Fausto* ha dejado en buena medida atrás el plano de la moralidad personal; como indica Mattenklott, una grieta entre dos épocas se extiende «entre el *Fausto I* y el *Fausto II*»: la primera parte «se encontraba aún totalmente centrada en lo moral», mientras que en la segunda «lo moral permanece particularmente superficial, e incluso no se encuentra en modo alguno conectado con el fondo de los acontecimientos» (2004: 454 y s.). Con esto se relaciona el hecho de que el Fausto de la segunda parte ya no es siquiera *un individuo*, un ser dotado de un carácter y una psicología personales;[14] en ella, como sostiene Emrich, «el individuo Fausto se hunde, y en su lugar se alza un tipo de ser humano supraindividual, atemporal, situado por encima del mundo, objetivo» (1992: 33). No debe sorprender, en vista del predominio de lo simbólico y lo alegórico, que en el segundo *Fausto* resulte tan difícil postular una relación causal entre las partes individuales, y que se intensifique la independencia «épica» de las escenas.

---

14. Sobre esto ha insistido con acierto Kommerell, quien relaciona con esto el hecho de que en la segunda parte desempeñe un papel tan subsidiario la dimensión de la interioridad: «Si, en la primera parte, todo lenguaje es la respuesta del corazón al acontecimiento, en la segunda parte, lo interior permanece casi sin expresarse. Objetos y circunstancias significan por sí mismos mucho más. La corte, las funciones estatales, el gran juego de la guerra y las sublevaciones, la Antigüedad y su mujer más bella no son solo más grandes e importantes que los escenarios y apariciones de la primera parte; sino que nada debe ser grande por sí mismo; aquí se engendra la dimensión propia del mundo. Pero queda excluido lo que cabía esperar: ver cómo el propio Fausto es modificado a través de cada tarea relacionada con el mundo» (1991: 16).

11. La función del monólogo inicial. La «permanencia en el cambio» y la calma de la esencia

Ya el despertar de Fausto en el «lugar ameno» en el que se abre el primer acto de la segunda parte muestra los trazos de una metamorfosis que preanuncia la del final, y en la que Fausto queda liberado de las impurezas –nuevamente: las *turbiedades*– propias del pequeño mundo del que procede. El escenario primaveral sugiere que nos encontramos menos ante un proceso moral que ante una revivificación natural del personaje: los seres mítico-naturales acuden con el propósito de ayudar a Fausto, más allá de las faltas morales en las que haya incurrido, en vista de que, como dice Ariel, «ya sea santo, ya pérfido, / el hombre infortunado despierta [la] compasión» de los elfos (4619 y s.). Alcanzado por las aguas del Leteo, Fausto olvida los placeres y los padecimientos de su existencia anterior, de modo que renace en él la resolución de «aspirar continuamente a la existencia más elevada» (4685). Más allá de la importancia intrínseca que tiene para justificar la metamorfosis del personaje, toda esta escena –y, en particular, el monólogo de Fausto– expone algunos de los puntos fundamentales de la filosofía y la poética goetheanas. Es característico que Fausto se detenga a meditar sobre los efectos que los colores y la luz ejercen sobre la subjetividad humana; sus palabras describen cómo el escenario que lo rodea va pasando de las tinieblas a la luz, y la celebración de la llegada del Sol va acompañada por un aumento de las potencias humanas. Solo que el proceso debe ser gradual, aproximativo, ya que una luz demasiado intensa ciega la visión. Esto ocurre cuando Fausto se enfrenta con la poderosa luz solar y (como ante la luminosidad del Espíritu de la Tierra) se siente apabullado y aturdido; gira, entonces, dando la espalda al astro, y contempla el paisaje

iluminado. De pronto, el destello originario de la luz blanca se descompone, tamizado por el velo del agua de una catarata, en los colores del arco iris; y en dichos colores ve plasmada Fausto una belleza comprensible para el hombre y análoga a él: «El arco refleja el empeño humano. / Medita sobre ello, y comprenderás mejor: / en el colorido destello poseemos la vida» (4725-4727). El término *destello* (*Abglanz*) es una de las categorías clave para entender la estética y la filosofía de Goethe; este consideraba que, en vista de que la luminosidad y la oscuridad puras nos resultan inaccesibles, la naturaleza nos ha concedido la instancia intermedia de los heterogéneos colores: en ellos se refleja, con una intensidad admisible para nuestros sentidos, el protofenómeno de la luz. Para Goethe, la realidad terrena, iluminada por lo divino, es, pues, nuestro *ethos* específico; esta capacidad de lo mundano para reflejar lo eterno «en destello» permite entender que el concepto de *Abglanz* se encuentre directamente emparentado con la categoría estética de *símbolo*. Trunz ha puesto de relieve este parentesco al comentar el significado del *Abglanz* en el pasaje del *Fausto* antes citado:

> El ojo no ha sido hecho para contemplar el Sol; pero tampoco estamos en tinieblas; pues el ojo reconoce el espléndido juego de los colores. Y así, el espíritu humano no ha sido hecho para conocer inmediatamente lo divino, pero tampoco ha sido ha sido confinado a las tinieblas; reconoce lo divino en *destello*... El mundo que nos ha sido dado es un destello de lo infinito. Tiene varias palabras para designar esto: *parábola*, *símbolo*, pero ante todo posee la palabra gráficamente profunda, infrecuente en aquella época, de *destello*. Su *Ensayo de una teoría del clima* dice: *Lo verdadero, idéntico a lo divino, jamás puede ser conocido por nosotros de manera directa; lo contemplamos solo en un destello, en un ejemplo, símbolo, en fenómenos individuales y afines; los descubrimos como una vida inconcebible, y no podemos, con todo,*

renunciar al deseo de concebirlo. Esto vale para todos los fenómenos del mundo palpable (HA 3, 583).

En cuanto expresión de una instancia de extrema lucidez acerca de la propia condición y de la condición humana en general, el monólogo puede ser comparado con el del propio Fausto en «Bosque y cueva». Y así como, en esta escena, la perspicaz toma de conciencia no logra prevenir los posteriores yerros del personaje, el despertar físico e intelectual de Fausto no impide que este se vea implicado en nuevas complicaciones, aunque de una índole diversa de las que aparecían en la primera parte. La distancia existente entre el pequeño mundo de las intrigas eróticas –asociadas con la tragedia de Margarita– y el gran mundo de la política cortesana y los asuntos de Estado es cotejable con la que media entre el estrecho cuarto de estudio en el que vivía recluido el erudito al comienzo de la obra, y la amplitud de la sala del trono del palacio imperial, en la que se reúnen el emperador y sus consejeros de Estado al comienzo de la segunda parte. Si algo tienen en común las escenas «Noche» y «Palacio imperial» es la representación de un estado de crisis general: ya no la de un modo de conocimiento perimido y alejado de la experiencia concreta, sino la de una sociedad en decadencia, en la que dominan, como dice Schöne, «el egoísmo privado desenfrenado, el partidismo desprovisto de todo sentido comunitario, la iniquidad pública, la violencia ilegal y la corrupción universal» (FA VII/2, 413). En palabras del canciller, «el Estado es devastado por la fiebre / y cada mal engendra nuevos males»; aquel que desde lo alto arroja una mirada sobre el imperio, advierte solo un cuadro de pesadilla, «donde una figura monstruosa engendra otras, / la ilegalidad se impone legalmente / y se despliega un mundo del error» (4780-4786). Las circunstancias a las que asistimos son las del feudalismo agonizante, y el plan

inicial para esta escena da cuenta de que Goethe tenía en mente configurar la corte de Maximiliano I (1459-1519), emperador del Sacro Imperio Romano Germánico; y es concordante con la poética tardía del autor el hecho de que este, en la versión definitiva, haya preferido mantenerse en un plano general –alegórico y simbólico–, que muestra la génesis del capitalismo en sus aspectos universales, dejando a un lado cualquier aproximación al realismo del detalle o al pintoresquismo histórico.

El episodio establece un contraste extremo con la escena precedente: en «Lugar ameno» nos encontrábamos ante un modelo de reconciliación idealizada entre hombre y naturaleza; ante una instancia de serena comprensión, por parte del protagonista, acerca de sus propias posibilidades de desarrollo; en «Palacio imperial» no asistimos ya a una instancia de epifanía lírica, sino a un escenario en el que se habla el lenguaje de la política y de las convenciones sociales. El hecho de que aquí esté ausente Fausto es tan revelador como que la reunión del Consejo de Estado imperial esté dominada por la presencia de Mefistófeles, quien, bajo la apariencia de un bufón, conquista la voluntad del emperador, y logra sugestionar a tal punto al astrólogo que este se limita a decir lo que le susurra el demonio. Como en otras obras tardías de Goethe –entre las cuales podríamos mencionar, a título de ejemplo, *La hija natural* y *Las afinidades electivas* (1809)–, los personajes carecen aquí de nombres y rasgos particulares, y representan abstractamente funciones: canciller, tesorero, gran mariscal del ejército, mariscal de corte, hidalgo... En un ámbito en el que los individuos han sido sustituidos por máscaras –*personae*–, es comprensible que Mefistófeles asuma el aspecto de un bufón, y que bajo esa apariencia se presente como salvador del Estado; parte de la ironía de la escena radica en que, en ella, el sabio (es decir: el astrólogo) queda reducido al papel de portavoz del

gracioso, quien descubre la excavación de tesoros como medio fundamental para reordenar las finanzas y superar la crisis. El hecho de que el motivo del tesoro, tan gravitante aquí (y en el conjunto de la obra de Goethe), se desvanezca casi en el resto de la obra delata en qué medida dicho motivo funciona, no como un recurso material y concreto, sino como un símbolo –en palabras de Goethe: un protofenómeno– de la riqueza en general; de ahí que pueda rápidamente ser sustituido por el papel moneda, que nos remite de un modo más inmediato al capitalismo.

Los primeros actos de la obra muestran el pasaje desde una sociedad feudal en decadencia al capitalismo; Fausto, con la ayuda insidiosa de Mefistófeles, contribuye a producir este pasaje. Pero para comprender el segundo *Fausto* es preciso tener en cuenta que la obra no se reduce a una prolija exposición del desarrollo del capitalismo, como si este constituyera el impulso último y decisivo –positivo o perverso– de la evolución histórica. Es que, en su agitado despliegue, la enorme producción y acumulación de mercancías en que consiste el capitalismo representa para Goethe el plano de las apariencias, por debajo del cual se encuentran las verdaderas fuerzas impulsoras de la naturaleza y la historia, que están más allá de una era específica. Es este un punto en el que las perspectivas de Goethe coinciden no solo con las de su maestro Spinoza, sino también –y en una medida mayor– con las de su admirador Hegel: al igual que este último, el escritor opone el superficial dinamismo de lo fenoménico con las más vastas, pero también más lentas y menos perceptibles leyes que rigen el nivel de lo esencial. György Lukács ha relacionado la insistencia goetheana sobre la «permanencia en el cambio» (*Dauer im Wechsel*) con las reflexiones de Hegel acerca de la calma (*Ruhe*) de la esencia: según Lukács, Hegel

> destaca con razón [...] que el fenómeno posee contenidos diferentes de los de la ley; que el fenómeno posee una forma inquieta, móvil, que tiene que permanecer ajena a la esencia. De esa manera, Hegel ha reconocido de manera acertada que el ámbito del fenómeno es el genuino ámbito de la historicidad en su inmediatez a través de su peculiar fisonomía, que se distingue claramente de la esencia precisamente por su carácter variado, dinámico, irrepetible, e incluso fugaz (Lukács, 1986: 333).

Desde una perspectiva ontológica ha subrayado el viejo Lukács que las «fuerzas y tendencias múltiples, heterogéneas» se cristalizan

> en formaciones económicas que, en el plano de la historia universal, se desarrollan y mueren, y en las cuales expresa de manera plástica lo que Hegel llama fenómeno, en oposición a la esencia, y Goethe, cambio, en oposición a la permanencia (ibíd.).

A lo largo del segundo *Fausto* reaparece una y otra vez esta dialéctica de esencia y fenómeno, en la que se muestra en qué medida la polaridad entre ambos es fundamental para la evolución natural y sociohistórica. Mattenklott se refiere a esta dinámica al explicar que las imágenes

> de los cuatro elementos y de las fuerzas y formaciones dialógicas a ellas correspondientes son, para Goethe, imágenes de la esencia, mientras que las metáforas del capital, en su concepción, conciernen a una esfera de fenómenos efímeros (Mattenklott, 2004: 454 y s.).

La distinción entre ambos niveles aparece expresada, en el comienzo del cuarto acto, a través de la oposición entre el mar y la alta montaña; en esta última cabría ver el símbolo de lo esencial que es «trascendente a toda vida»: un nivel que, por un lado, representa más que toda vida, pero por otro, también menos que la vida, pues carece de configuración concreta

(ibíd.: 455). El mar, en cambio, representa el dinamismo, la materialización de lo vivo en su movimiento incesante:

> Si el mar está henchido del ritmo del tiempo vital, la montaña señala, en cambio, la atemporalidad; de un lado está la voracidad del tiempo –el paisaje marino–; en el otro extremo temporal, encontramos un paisaje ahistórico, sustraído a la historia (ibíd.).

Es característico que en este plano, como en otros, el ámbito específico del hombre –aquí: el de Fausto– no se encuentre en *uno* de los polos enfrentados, sino en el movimiento y la búsqueda de una mediación entre los extremos.

Sería errado ver, en la segunda parte del drama goetheano, una suerte de epopeya de la burguesía; pero también lo sería interpretar a su protagonista como una mera encarnación del espíritu capitalista. En relación con esta última afirmación debería colocarse, según veremos luego, la salvación del personaje; también el comportamiento de Fausto durante los dos últimos actos: el contenido *esencial* de estos no debe buscarse en la explotación económica de la costa marítima o en la ocupación con las fuerzas políticas de la época, sino en el contraste entre, por un lado, un mundo aparente de tumultos bélicos y conflictos políticos y, por otro, un fundamento universal en el que únicamente cuenta la capacidad del hombre para prevalecer frente a los elementos (ibíd.: 450).

12. El carácter alegórico de la mascarada

La prioridad de lo esencial sobre lo fenoménico no invalida la presencia que, en la segunda parte, adquiere el capitalismo como fuerza «volcánica» capaz de convulsionar el estado de declinación y letargo en el que está sumida la corte feudal. Es significativo que, a la vista de la ruina

económica y social del Estado y sus súbditos, el emperador solo piense en la celebración del carnaval; un carnaval en el que se manifiesta de manera exacerbada la afección de la corte por la disipación y el despilfarro. Esta mascarada ha sido puesta en relación con las reflexiones de Goethe sobre el carnaval romano, detalladas en un agudo excurso del *Viaje a Italia* (1813-1817), y se ha hablado sobre las representaciones de la vida popular presentes en esta escena, sobre el desdibujamiento de las diferencias entre las clases y, en general, entre lo alto y lo bajo; también sobre la medida de desenfreno y caos propia de una festividad en la que el pueblo participaría de manera intensa y activa, en oposición a las celebraciones de la aristocracia y la Iglesia.[15] Esto supone olvidar un hecho fundamental: en la mascarada imperial ***no participa el pueblo, sino la propia corte***, que se coloca el disfraz de distintos exponentes de las clases populares. En carta a Knebel del 17 de abril de 1782 establece Goethe un cotejo entre la estratificación natural y la social que autoriza algunos paralelos con las circunstancias de la mascarada:

> Así escalo a través de todos los estamentos, veo al campesino que demanda de la tierra lo necesario, lo que constituiría un confortable sustento si el campesino solo tuviera que transpirar para sí mismo. Pero sabes que, una vez que los pulgones se posan sobre las ramas de los rosales y han absorbido con bastante abundancia, vienen las hormigas y les extraen de los cuerpos el jugo filtrado. Y así sucesivamente, y hemos avanzado de esta manera a un punto tal que arriba, en un día, se consume más de lo que puede ser organizado y producido abajo en ese mismo día.

En la mascarada vemos, pues, a cortesanos que asumen de manera transitoria el papel de aquellos sectores de los

---

15. Cf. Mattenklott, 2004: 404.

que regularmente extraen su sustento. En este marco encontramos, como personajes destacados, no solo al heraldo que comenta y explica el espectáculo, sino también a tres figuras centrales: el emperador, como dios Pan; Fausto, como Plutón; y Mefistófeles, bajo el disfraz de la avaricia. El diablo reasume su función en cuanto encargado de rebajar las aspiraciones humanas a la satisfacción de un instinto toscamente material, carente de enlaces con lo ideal; esto se advierte ante todo en los versos 5775-5794, en los que Mefistófeles emplea el oro maleable para dar forma a un falo. Pero este gesto del diablo, quien «se regocija / en lesionar la decencia» (5793 y s.) y despierta la indignación de las mujeres, no hace más que mostrar de un modo demasiado ostensible una lubricidad que permea –veladamente– toda la escena. Las canciones de las jardineras y jardineros, que abren la mascarada, abundan en alusiones eróticas; estas aparecen también, mímicamente representadas, en los juegos de los pescadores y los cazadores de pájaros, como también en la descripción que del «muchacho, conductor» realiza el heraldo (5535 y ss.).[16] Las palabras del macilento (5646 y ss.) subrayan la íntima afinidad entre lascivia y despilfarro, al sostener que la mujer, que «no tiene ya el hábito de ahorrar / y, como todo mal pagador, / tiene más apetitos que táleros», disipa sus magras ganancias y las del marido: «Lo que puede ella ganar hilando / lo gasta en su cuerpo, en sus enamorados; / también come mejor, bebe aún más / con la aborrecible muchedumbre de enamorados» (5655-5663). Desde la intervención de las jardineras al comienzo de la escena puede verse que a lo largo de la mascarada se despliega toda una variedad de correspondencias entre la seducción amorosa y el tráfico mercantil: los cuerpos –ante

---

16. Cf. FA VII/2, 429 y s.

todo: los cuerpos femeninos– son ofrecidos a la venta como mercancías, tal como el propio heraldo se ocupa de sugerir: «Tanto las vendedoras como la mercancía / merecen que se congreguen en torno a ellas» (5114 y s.). Sugestivo es que el atractivo de las jóvenes no se revele aquí como obra de la naturaleza, sino como producto de la industria humana: la belleza de las jardineras es tan artificial como las mercancías vendidas por ellas; las flores consiguen cautivar a los compradores a causa de «su artificial brillo», que les permite perpetuar su lozanía «durante todo el año» (5098 y s.); las jóvenes, por su parte, son «bonitas a la vista, / jardineras y elegantes; / pues el natural de las mujeres / está muy emparentado con el arte» (5104-5107). Las afinidades entre sexo y comercio, entre cuerpo y mercancía que se insinúan en las canciones de las jardineras y en los comentarios del heraldo se muestran del modo más basto y explícito en el discurso de la madre que, con vistas a atraer pretendientes, invita a su hija a exhibir su cuerpo del mismo modo en que las vendedoras exponen sus mercaderías: «abre tu escote, querida, / que alguno quedará atrapado» (5197 y s.). En un marco dentro del cual los seres humanos son exhibidos como mercancías, se torna comprensible que diversos grupos de jardineras –«rama de olivo con frutos», «corona de espigas», «corona de fantasía», «ramo de fantasía», «capullos de rosa»– entren en escena como meras portavoces de los productos que ofrecen, con lo cual parece establecerse una identidad casi plena entre persona y cosa.[17]

---

17. Cf. Schlaffer, 1981: 72: «Aquí se invierte la relación habitual entre personas y cosas. Las mercancías no aparecen ya como un producto de las jardineras, sino que estas se han convertido en un atributo de las mercancías que han de ser vendidas. El heraldo, que asimismo anima a comprar, equipara, pues, a ambas: "Tanto las vendedoras como la mercancía / merecen que se congreguen en torno a ellas"

Importante en la mascarada no es solo la aparición de los gnomos, a quienes corresponde la tarea de sacar «el oro a la luz del día» (5856), sino aún más la de Plutón: el dios de la riqueza, bajo cuyo disfraz se oculta Fausto, es decir, aquel «hombre altamente erudito» (4969) al que se asigna la misión de sanear las finanzas del imperio. Estas, sin embargo, son transitoriamente reparadas gracias a un artilugio de Mefistófeles, quien –como explica el propio Goethe en conversación con Eckermann del 27 de diciembre de 1829– logra que el emperador escondido tras la máscara del dios Pan firme, sin saber lo que está haciendo, un papel que, convertido en dinero, es multiplicado y distribuido infinidad de veces. Que el papel moneda sea creado por Mefistófeles, y en medio de la ebriedad del carnaval, dice mucho acerca de la función que el dinero posee en el segundo *Fausto*; por otra parte, corresponde llamar la atención sobre el desenlace de la escena: el fuego que brota de la fuente de oro ardiente abrasa al emperador y a su séquito, y pronto las llamas amenazan con apoderarse de todo el escenario, de modo que es necesaria la intervención mágica de Mefistófeles para prevenir un incendio general. La irrupción del fuego incandescente, que funciona como anuncio de ulteriores desastres, realza la naturaleza *volcánica* del proyecto llevado adelante por Mefistófeles y Fausto.

En medio de la ebriedad de la mascarada entra también en escena la poesía, cuya personificación alegórica es el muchacho conductor. Aun dejando a un lado que este se define de tal modo, en respuesta al enigma que él mismo ha planteado («Soy la Prodigalidad, soy la Poesía; / soy el poeta, que se realiza / cuando prodiga su posesión más genuina», 5573-5575), cabe indicar que varios elementos

(5114 y s.). Como están sometidas a las necesidades de las mercancías, las jardineras se convierten en "vendedoras"».

permiten vincular a la figura con lo poético entendido como protofenómeno. Ya el hecho de que irrumpa como un jinete que sabe dominar con destreza sus corceles remite a un simbolismo de antigua data acerca del arte poética; más privativo de Goethe es el hecho de que el personaje presente los rasgos de un efebo y, en una medida acaso mayor, de un hermafrodita. El heraldo lo caracteriza como alguien «joven y bello», «en pleno desarrollo» al que las mujeres querrían ver «ya crecido»; también lo describe como «un futuro galán, / un seductor de pura cepa» (5536-5539); pero agrega además: «Uno podría tildarte de muchacha» (5548). El hermafroditismo coloca al conductor dentro de una serie de caracteres que, en la obra goetheana, encarnan una forma específica de belleza o de vinculación con lo bello: Mignon, Euforión, Homunculus se encuentran entre sus exponentes más destacados. Estos personajes, por un lado, extraen su armonía interna de su propia ambigüedad sexual: en ellos se ha concretado una compensación mediadora entre los polos contrarios. Pero, por otro lado, la pureza con que corporeizan lo bello se relaciona con su fragilidad y rareza, con su falta de vitalidad; estos caracteres tienen

> la realidad espiritual de un protofenómeno. [...] no son capaces de sobrevivir porque son de un modo demasiado inmediato la esencia misma, porque poseen demasiado poco peso terrenal para poder perseverar en el ámbito terreno (Mattenklott, 2004: 408).

Goethe mismo, en conversación con Eckermann del 28 de febrero de 1829, sugirió ver, detrás de la máscara del muchacho conductor, a Euforión; de esa manera enfatiza la hermandad del joven con el hijo de Helena y Fausto, cuyo deseo de elevarse hasta el Sol y cuya negación de lo terrenal le acarrean una muerte temprana; por otra parte, también mueren prematuramente Homunculus y Mignon. Significati-

vo es también que el conductor asocie entre sí prodigalidad y poesía, y que se muestre en la mascarada como acompañante de Plutón: a contrapelo de cualquier concepción ascética de la literatura y el arte, Goethe conectaba a estos con la profusión y la abundancia. Cabría llamar la atención sobre la apariencia con la cual ingresa a la mascarada el dios de la riqueza: una apariencia que no corresponde al universo de la mitología clásica, ni al de una corte feudal como aquella en la que se desarrolla el espectáculo, sino al de una corte oriental de los siglos XI o XII. Más allá de la gravitación que, como ha señalado Katharina Mommsen (1981), ejerce sobre esta y otras escenas del segundo *Fausto* la imaginería de las *Mil y una noches*, corresponde ver, en esta proximidad entre el muchacho conductor y un Plutón ataviado como un dignatario oriental, una expresión de la creencia de Goethe en que Oriente es la tierra originaria de la poesía y en que jamás disfrutó el poeta de un reconocimiento y un ascendiente tales como aquellos de los que gozó en las cortes persas. En las notas al *Diván Occidental-Oriental* (1819) comenta Goethe, a propósito de la corte de Mahmud:

> Muchos poetas se congregaban en la corte de Mahmud, se habla de cuatrocientos que habrían desarrollado allí sus actividades. Y como todo en Oriente tiene que someterse, tiene que adecuarse a mandamientos más elevados, el príncipe les asignaba un príncipe de los poetas, que debía supervisarlos, evaluarlos, alentarlos a trabajar, de acuerdo con el talento de cada uno. Hay que considerar este puesto como uno de los más destacados en la corte: el príncipe de los poetas era ministro de todas las ocupaciones científicas, histórico-poéticas; a través de él eran dispensados a sus súbditos todos los testimonios de simpatía, y cuando él acompañaba a la corte, esto tenía lugar con un séquito tan numeroso, con un despliegue tan considerable que se lo podía considerar un visir (FA I/3.1, 220).

La instalación del muchacho conductor bajo la tutela del déspota oriental cumple una función ejemplar: vale, tanto para los personajes de la corte feudal que asisten a la mascarada como para los lectores contemporáneos de la obra, como un paradigma de fastuosidad en cuyo seno encuentra la poesía óptimas condiciones para prosperar. Estas consideraciones podrían ser puestas en el marco de la general fascinación del viejo Goethe por Oriente, no solo como terreno nutricio de la poesía, sino también como lugar paradisíaco de fuga para un mundo occidental hundido en la crisis; a esto alude el poema «Hégira», con el que se abre el *Diván*:

> Norte y Oeste y Sur se disgregan,
> estallan tronos, reinos tiemblan;
> huye para, en el puro Este,
> deleitarte con el aire de los patriarcas;
> con el amor, la bebida, el canto,
> ha de rejuvenecerte la fuente de Jíser (FA III/1, 12, vv. 1-6).

La preponderancia de lo artificial, de la apariencia y el disfraz que tiene lugar en la mascarada continúa en la escena «Jardín de recreo», en la que, una vez disipada *la ebriedad de la fiesta*, el emperador y la corte comienzan a sentir los efectos de *la ebriedad del dinero*. Frente a este, como frente al capitalismo en general, asumía Goethe una posición diferenciada y compleja, que procuraba eludir tanto las celebraciones como las condenas unilaterales; en las «Consideraciones del viajero» incluidas en los *Años itinerantes de Wilhelm Meister* se lee, por ejemplo, que así como

> no se puede prescindir de las máquinas de vapor, es imposible prescindir en el campo de las costumbres de lo siguiente: de la viveza en los negocios, el intercambio del papel moneda, el incremento de las deudas para pagar las deudas (Goethe, 2006: 1397).

Como hombre familiarizado con el «gran mundo» de la política y las finanzas, Goethe comprendía la esterilidad de las tentativas para resguardarse de manera idealista en el moralismo de cara a un mundo que hablaba cada vez más el lenguaje de la economía; como crítico del capitalismo, veía en este una realidad superficial: una sociedad de la ficción y el engaño, en la que las personas toman las imágenes por realidad efectiva. La expresión más cabal de esta confusión entre esencia y apariencia, y de esta entronización de lo artificial y lo abstracto, es el dinero, al que no en vano definió el joven Marx como *el poder que todo lo invierte*; en los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844) se encuentra una reflexión acerca del dinero que presenta más de una semejanza con las posiciones de Goethe:

> El *dinero* como *medio* y *capacidad* para convertir la *representación en realidad* y *la realidad en la mera representación* –medio y capacidad externa, universal y que no proviene del hombre como hombre, ni de la sociedad humana como sociedad– transforma tanto las *efectivas capacidades esenciales humanas y naturales* en representaciones meramente abstractas y por eso en *imperfecciones*, en quimeras angustiosas, como, por otro lado, convierte las *imperfecciones y las quimeras efectivas*, las capacidades esenciales efectivamente impotentes, que existen solo en la imaginación del individuo, en *capacidades esenciales y facultades efectivas*. Ya según esta determinación, el dinero es la inversión universal de las *individualidades*, que las transforma en su contrario y añade, a sus propiedades, propiedades contradictorias (Marx, 2004: 183 y s.).

A semejanza de Goethe destaca Marx hasta cuál punto contribuye el establecimiento del dinero, en cuanto medio de intercambio universal, a crear un mundo del revés, en el cual el dinero es, por un lado, «el dios visible, la transformación de todas las propiedades humanas y naturales en su con-

trario, la confusión y la inversión universales de las cosas»; por el otro, «es la puta universal, el alcahuete universal de los hombres y los pueblos» (ibíd.: 182). En la perspectiva de Goethe, la fe en la emisión del papel moneda en cuanto remedio para sanear la crisis económica no podía dejar de ser un testimonio definitivo de la ceguera del emperador y su corte, y de la fugacidad de las soluciones aportadas, en general, por Mefistófeles, que resuelven una situación coyuntural solo para producir una crisis más honda en un plazo más prolongado. Un modelo para este desarrollo pudo ver Goethe en la política económica introducida en 1716 por el banquero escocés John Law, quien, mediante la fundación de un banco emisor de divisas y la puesta en circulación de papel moneda carente de cobertura suficiente, logró saldar todas las deudas del Estado francés, bajar los intereses y producir un auge económico transitorio, hasta que la continua emisión de dinero produjo una crisis de terribles consecuencias. En relación con la política económica de Fausto-Mefistófeles, ha señalado Schöne:

> En lo sucesivo se revela que el final de este carnaval marca ya el desenlace del *proyecto* económico de los dos magos. Del papel moneda de estos, retendrá al final tan poco la multitud que extiende ávidamente las manos como de los tesoros poéticos que el muchacho conductor lanza por el aire. Y el hecho de que las volcánicas ollas de oro del dios de la riqueza Plutón-Fausto, al final, amenacen con transformar el *esplendor imperial* en una *pila de cenizas* (5968 y s.) anticipa las consecuencias del saneamiento de las finanzas públicas puesto en marcha por Mefistófeles y Fausto: también aquí debe tener lugar en breve algo sumamente espantoso (5917) (FA VII/2, 457).

El deseo que el emperador formula de ver a Helena y Paris permite que se prolongue esa centralidad de lo aparente y ficticio que recorre todo el primer acto, y que advertimos

ya en relación con la mascarada y la creación del dinero. El hecho de que esta última se encuentra asociada por su naturaleza espectral al conjuro de los dos personajes clásicos es algo que destaca el propio Mefistófeles, cuando compara la dificultad para llamar a Helena con la que había representado evocar al «fantasma de papel de los florines» (6198). La proyección de las imágenes de Helena y Paris por medio de una linterna mágica es un espectáculo a través del cual consiguen Fausto y Mefistófeles entretener momentáneamente a la corte; con todo, hay en el espectáculo un excedente que rebasa la mera ficción –si entendemos *ficción* tan solo en el sentido de «mentira»– y remite a la forma particular de verdad que transmite, según Goethe, la poesía. Que, al invocar las formas de los héroes antiguos, Fausto no está actuando únicamente como mago, sino también como poeta es algo que pone en evidencia su viaje al reino de las Madres, al que desciende el personaje para conocer las formas originarias de las que se nutre la poesía. De acuerdo con Fausto, en torno a las cabezas de las Madres se ciernen «las imágenes de la vida, movedizas, sin vida. / Lo que una vez fue, en todo su esplendor y brillo, / se mueve allí, pues anhela la eternidad» (6430-6432). Las imágenes que en ese lugar se congregan son, o bien asidas por «el encantador curso de la vida» (6435), o bien buscadas por el mago –Fausto–. Pero es sugestivo que, en su primera versión, el verso no dijera «a las otras las visita el audaz mago» (6436), sino «a las otras las busca, confiado, el poeta». A partir de esto ha podido escribir Emrich que Fausto desempeña un «doble papel como mago y poeta» (1964: 181). El hecho de que Fausto deba emprender a solas su *catábasis* al reino de las Madres se explica porque el mundo pagano le resulta completamente ajeno a Mefistófeles, que apenas puede entregarle las llaves e indicarle el camino. En cambio, durante la proyección de imágenes por medio de la linterna mágica en el «Salón de

los caballeros», el diablo ocupa un lugar en la abertura del apuntador, en tanto Fausto, como mago, sacerdote y poeta al mismo tiempo, presenta el espectáculo. Aquí la ilusión no solo consigue cautivar al emperador y su corte, sino también –y en una medida mayor– al propio mago, que, embelesado ante la sombra de Helena, querría poseerla, no como imagen poética, sino como una persona existente: tomando la apariencia que él mismo ha conjurado por una realidad efectiva, Fausto hace que las figuras espectrales se disuelvan en el aire y cae desmayado.

13. La «Noche de Walpurgis Clásica»: superación de la querella entre clásicos y románticos

La apertura del segundo acto en el mismo «cuarto gótico, estrecho, de elevadas bóvedas» en el que se había iniciado la primera parte supone un retorno momentáneo al «pequeño mundo» fáustico. Solo que el protagonista, aletargado y sumido en ensoñaciones sobre Helena, no puede volver a padecer el anterior encierro ni conocer cómo ha conseguido Wagner escalar posiciones en el mundo académico. Tan alejado de la naturaleza viva como en el comienzo de la obra, el anterior fámulo de Fausto está entregado a la tarea de crear en una redoma a un hombre artificial: Homunculus. Resulta válido para él buena parte de lo ya dicho a propósito del muchacho conductor: como este, el ser artificial es un ser andrógino, y su ambigüedad es la de *lo demónico*, una energía cuya productividad se encuentra fuera del ámbito de lo moral. El propio Goethe, en conversación con Eckermann del 16 de diciembre de 1829, señala que aquellos seres espirituales que, como Homunculus, «todavía no están ensombrecidos y limitados por una humanización completa, pertenecen al número de los demonios» (Eckermann, 2000: 306); el círculo específico de este ser es la acción, pero una acción que, des-

provista de dirección clara y desasida de la inteligencia, se asemeja al capricho. Su movimiento va «de un lado a otro, como un fuego fatuo» (1916 y s.); y es característico, en vista de su carencia de gravedad, que simboliza su inaptitud para la vida, que su elemento sea la llama:

> el homúnculo aparece en la botella, como un ser luciente, y enseguida entra en actividad. Las preguntas de Wagner sobre cosas incomprensibles las rechaza; razonar no le corresponde; quiere *obrar* y el objetivo de la acción más inmediato que se le presenta es nuestro héroe Fausto, que necesita de un auxilio superior en su estado de paralización. Como un ser para el cual el presente es perfectamente claro y transparente, el homúnculo ve el interior del durmiente Fausto, a quien hace feliz un hermoso sueño, donde Leda se baña en un ameno paraje, y es visitada por los cisnes (ibíd.).

A lo largo de todo el segundo acto, en el que Fausto y Mefistófeles cumplen un papel subsidiario, Homunculus ocupa el lugar central; es él quien relata el sueño que Fausto experimenta sobre el engendramiento de Helena a través de la unión de Leda y el cisne, y el que cumple la función de guía hacia la «Noche de Walpurgis Clásica». Desde el inicio en el cuarto de estudio hasta la gran fiesta marina, al cabo de la cual la retorta que contiene a Homunculus se estrella contra el carro de Galatea y el ser artificial se disipa, fundiéndose con el agua –es decir: aquel elemento en el que el científico Goethe creía ver el origen de toda vida–, el segundo acto está íntegramente dominado por los motivos de la creación y la procreación. Ya al sacudir el viejo abrigo de Fausto, Mefistófeles saluda a las cigarras, escarabajos y polillas que comienzan a salir como «jóvenes criaturas» (*junge Schöpfung*, v. 6604); en el discurso del estudiante de la primera parte que, entretanto, se ha convertido en bachiller, y que ahora vuelve a conversar con Mefistófeles, reaparecen

las imágenes de la creación a través de un lenguaje inspirado por el idealismo alemán, ante todo el de Fichte: lleno de arrogancia, el joven afirma que el «mundo no existía antes de que yo lo creara» (6794). Invirtiendo el ideal expuesto al final del monólogo de «Lugar ameno», el joven cree poder avanzar de cara a la luminosidad plena: «teniendo la claridad ante mí, y a mis espaldas las tinieblas» (6806). A este mismo campo de significaciones pertenecen también, de manera más ostensible, la gestación de Helena –soñada por Fausto– y la producción de Homunculus. La «Noche de Walpurgis Clásica», que está asimismo atravesada por el tema de la gestación –sexual, artística–, representa una suerte de contrapunto de la primera «Noche de Walpurgis»: si en esta Fausto era transitoriamente apartado de la amada, en aquella es conducido al encuentro con Helena. En esta segunda «Noche» resulta aún más notoria que en la primera la relativa independencia de las partes, la falta de unidad del todo: la índole épica y alegórica de la construcción. A esto se suma la mayor autonomía de los caracteres, a la que hace referencia el propio autor cuando dice, en conversación con Eckermann del 21 de febrero de 1831, que la primera «Noche de Walpurgis» es

> monárquica porque en ella el demonio es acatado por todos como jefe reconocido; en cambio, la clásica es republicana, pues cuantos en ella figuran están allí con independencia, de manera que son todos iguales y nadie se subordina a otro ni se preocupa de los demás (Eckermann, 2000: 377).

Del hecho de que el viaje de Homunculus, Mefistófeles y Fausto se inicie mientras este último se encuentra inconsciente en el cuarto de estudio, podría inferirse que toda la «Noche de Walpurgis Clásica» es un acontecimiento que solo tiene lugar dentro de la mente de Fausto, y que Homunculus, conectado hipnóticamente con el durmiente, se

limita a referir. Múltiples elementos, en la escena, hablan a favor o en contra de una lectura semejante y, como ha escrito Schöne, la obra «no ofrece ninguna respuesta contundente a la pregunta por su estatuto ontológico» (FA VII/2, 524). En cualquier caso, los viajeros que arriban a los campos de Farsalia, poco después de tocar tierra, emprenden recorridos independientes y distintos: Fausto, hacia el Hades, del que procurará arrancar a Helena; Mefistófeles, hacia el «cenagal del infierno» (8033), donde desea dar con las brujas de Tesalia; Homunculus, hacia el mar, en el que se encuentra con Galatea. En las tres instancias se trata de aventuras eróticas *sui generis*, que representan para los viajeros formas diversas de consumación. En el caso de Fausto, el viaje tiene como etapas intermedias los encuentros con las esfinges, con Quirón y con Manto, quien por fin lo conduce a los infiernos paganos. En el de Mefistófeles, el trayecto posee como estaciones a los grifos, las esfinges, las sirenas y las lamias, antes de que el diablo se una por fin a las Fórcidas. Homunculus es conducido por Anaxágoras y Tales hacia los reinos de Nereo, donde conseguirá –llevado por Proteo, metamorfoseado ahora en delfín– unirse finalmente a la hija de Nereo y Doris. Recorre el acto el contraste entre formas extremas de la hermosura y la monstruosidad; aquí Fausto, en su búsqueda de unión con Helena, se encuentra entre, por un lado, el modelo idealizado, «celestial», de belleza representado por el inmaterial Homunculus y por la ninfa y, por otro, el paradigma de fealdad desmesurada que encarnan ante todo las Fórcidas y Mefistófeles. Si la colisión de la redoma que encierra a Homunculus contra el carro de Galatea constituye una forma sublimada del clímax erótico, el intercambio de ojos y dientes entre el diablo y las mujeres míticas ofrece una suerte de versión degradada y distorsionada del acto sexual, por efecto de la cual se convierte Mefistófeles en lo que era Homunculus desde un principio:

un hermafrodita (8256). En este segundo acto, el diablo solo puede tener un lugar subsidiario, en cuanto corporeización, al mismo tiempo, de la fealdad estétiça y de la perversidad moral; de ahí que sea continuamente objeto de desprecio y de escarnio. Como hemos visto, la figura central es en esta parte Homunculus, en torno al cual se desarrolla la fiesta de Eros con la que el acto se cierra; Schöne ha destacado, en contraste con otras interpretaciones, que la colisión de la redoma simboliza menos la muerte del personaje que una suerte de *petite mort* erótica: los «síntomas del espléndido anhelo» (8470), los gemidos de Homunculus, que inmediatamente antes de estrellarse «llamea, ahora centellea, ya se derrama» (8473), son imágenes levemente espiritualizadas de un clímax amoroso que remite, por otra parte, a la fórmula «muere y deviene» (*Stirb und Werde!*), presente en el conocido poema de Goethe *Selige Sehnsucht* («Anhelo bienaventurado», 1814). La disolución en el medio marino viene a cerrar plásticamente la disputa entre los filósofos Anaxágoras y Tales: el primero –para quien el origen de todo lo vivo se encuentra en el fuego– querría que Homunculus permaneciera en el reino volcánico de los pigmeos, en tanto Tales –que identificaba en el agua el principio de todas las cosas– lo impulsa en dirección al mar. La discusión filosófica está, por otra parte, cargada de resonancias políticas: el terremoto que engendra una «montaña tal en *una sola* noche» (7808), y la arrogancia de Seismos, quien (en palabras similares a las del bachiller) sostiene haber creado los macizos montañosos «totalmente solo», sugieren un paralelismo entre las catástrofes naturales y las convulsiones sociales; en ambos casos, el designio presuntuoso de moldear la realidad sin respetar su autonomía, de someter compulsivamente el mundo natural o social al imperativo formulado por una subjetividad idealista, desemboca en la crisis. Afirma Seismos:

si yo no hubiese sacudido y agitado,
¿cómo podría ser tan bello este mundo...?
¿Cómo podrían alzarse tan bellas vuestras montañas
en el azul etéreo, espléndidamente puro,
si yo no las hubiera proyectado hacia fuera,
creando un encantador espectáculo pictórico? (7552-7557).

El lenguaje de Seismos es el del idealismo subjetivo y el del voluntarismo jacobino, que afirman la validez y eficacia de una creación *contra natura* y *ex nihilo* promovida a partir de concepciones abstractas, tal como creía posible Wagner producir una vida normal mediante un experimento realizado en una redoma. El resultado del «experimento» sísmico es una abominación, y evoca las reflexiones goetheanas sobre la Revolución Francesa: los pigmeos consolidan su dominio en la montaña y exterminan a las grullas, en quienes cabe ver una representación simbólica de la aristocracia francesa. De manera plenamente burguesa explotan los pigmeos el trabajo de hormigas y dáctilos, quienes aguardan una liberación futura: «¡Quién nos salvará! / Nosotros procuramos hierro, /ellos forjan cadenas. / Aún no es tiempo / de evadirnos; / por lo tanto, sed dóciles» (7654-7659).

El tercer acto tiene un lugar y una función fundamentales: eje en torno al cual gira todo el desarrollo de la segunda parte, marca un punto de ruptura extrema respecto de la elaboración de lo vulgar y cotidiano presente en los demás actos. El virtuosismo verbal de esta sección ha sido celebrado desde temprano; en ella, Goethe enriquece el campo de posibilidades de la poesía alemana mediante la recepción productiva de metros muy diversos: pensemos, por ejemplo, en la recreación de múltiples formas de la métrica griega que se advierte, ante todo, en las primeras escenas; en la adaptación innovadora de la poesía trovadoresca medieval (*Minnedichtung*) y de la lírica amatoria renacentista y barroca que

encontramos en el lenguaje empleado por Linceo y Fausto en el patio interior del castillo medieval; en la reelaboración de la poesía persa que encierra el diálogo entre Fausto y Helena, en el curso del cual esta última descubre el verso rimado; en la escena arcádica que evoca la poesía pastoral europea; en el «*acompañamiento de música, con la orquesta a pleno*» (después de 9678) que conduce el episodio a un clímax operístico.[18] En cuanto «obra de arte métrica del más alto rango» (FA VII/2, 580), el tercer acto es síntesis y suma del arte poética goetheana, caracterizada, según vimos, por una capacidad excepcional para incorporar y revolucionar formas heredadas. Pero el acto poseía también, a ojos del autor, una función específica de cara a las discusiones estéticas de la época; ya el título de la publicación preliminar de esta escena en 1827-1828 –«*Helena. Fantasmagoría clásico-romántica*»– denota el designio del autor de promover una reconciliación entre las dos escuelas en disputa. Hostil, durante años, hacia la estética del Romanticismo, Goethe se mostró, durante sus últimos años de vida, inclinado a poner fin a la querella y a encontrar un punto medio de encuentro. En carta a Iken del 27 de septiembre de 1827 escribe Goethe:

> Nunca dudé de que los lectores para los que en verdad escribí captarían de inmediato el sentido principal de esta representación. Es tiempo de que la apasionada desavenencia entre clásicos y románticos finalmente se apacigüe. La demanda principal es que nos formemos; pero sería indiferente a partir de qué nos formamos si no tuviéramos que albergar el temor de deformarnos a partir de modelos erróneos. ¡Pero existe una comprensión más amplia y pura de y sobre la literatura griega y la romana, a las que tenemos que agradecer la liberación de la barbarie monástica entre los siglos XV y XVI!

---

18. Cf. Schöne (FA VII/2, 586).

> ¡No aprendemos, desde esta posición elevada, todo en su valor ético-estético verdadero, tanto lo más antiguo como lo más nuevo!

El ingreso de Helena en la fortaleza medieval de Fausto simboliza (y sintetiza) el laborioso empeño goetheano en introducir el Clasicismo antiguo en una obra cuya materia procede, no de la sensualidad meridional, sino del universo nórdico; un universo en el cual las formas emergen, como vimos, «del vaho y de la niebla» (6). De ahí que pueda explicar Homunculus la inaptitud de Mefistófeles para entender la significación de la belleza helénica a partir de la esencial pertenencia del diablo al ámbito de la oscuridad septentrional: «Tú vienes del Norte, / has crecido en la época de la niebla, / en el torbellino de la caballería y la clerecía; / ¡dónde podría sentirse libre tu mirada!» (6923-6926). Desde este punto de vista, el modelo no lo provee ningún paradigma griego de noble sencillez y serena grandeza, sino la espectral desmesura de los personajes de Shakespeare; tal como comenta Matussek, «cuando Goethe le habla a Schiller acerca de una "composición bárbara" (27/6/1797), esto no debe ser tomado en términos valorativos, sino descriptivos»; el *Fausto* es una obra «que no tiene su paradigma en el drama clásico, en el Sur, sino en el Norte, en Shakespeare» (2004: 358). La combinación de motivos clásicos y románticos se insinúa ya en los primeros dos actos, como el propio Goethe se encargó de subrayar en conversación con Eckermann del 16 de diciembre de 1829:

> Hallará usted también [...] que ya en estos primeros actos suenan conjuntamente y se mencionan lo clásico y lo romántico, para ascender luego al terreno más elevado de *Helena*, en que ambas tendencias poéticas se manifiestan de un modo resuelto, hallando un cierto equilibrio (Eckermann, 2000: 307).

Cabría relativizar la plena armonía afirmada por el autor en relación con su obra: el vínculo entre los elementos adversos es menos apacible de lo que el propio Goethe querría admitir; al margen de ello, es notorio que el tercer acto ofrece el punto en el que confluyen los motivos vinculados con la elaboración de la querella de antiguos y modernos; ante todo, con el modo en que esta se desarrolló en Alemania.

El término *fantasmagoría*, en la publicación preliminar, contribuía a destacar el énfasis sobre las apariencias y los artificios, cuya importancia para el segundo *Fausto* tuvimos ya ocasión de destacar a propósito de la mascarada, y que aquí se vincula con la naturaleza onírica que posee todo el tercer acto. La propia Helena ve su existencia anterior como un sueño; en referencia a la leyenda que habla acerca de su unión con Aquiles, dice: «Imagen yo misma, me uní con su imagen. / Fue un sueño, lo dicen aun las propias palabras. / Me desvanezco, y me convierto yo misma en sombra» (8879-8881). Y Fausto exclama, ante la venturosa perspectiva de su unión con Helena: «es un sueño, se han esfumado el día y el lugar» (9414). La presencia de lo onírico no deja de articularse con el proyecto de establecer una conciliación entre clásicos y románticos, a la vez que entre antiguos y modernos; en conversación con Riemer del 28 de agosto de 1808, habría dicho Goethe:

> Lo antiguo es sobrio, modesto, moderado; lo moderno es totalmente desenfrenado, ebrio. Lo antiguo aparece solo como algo real idealizado, algo real tratado con grandeza (estilo) y gusto; lo romántico es algo irreal, imposible, a lo que se le concede solo una apariencia de lo real a través de la fantasía. Lo antiguo es plástico, verdadero y real; lo romántico, engañoso como las imágenes de una linterna mágica, como una prismática imagen colorida, tal como los colores atmosféricos. Una base totalmente vulgar recibe, a través del tratamiento romántico, una pintura extraña y maravillosa, en que la

pintura es justamente todo y la base, nada (Biedermann/ Herwig, 1998: 2, 328 y s.).

En esta propuesta de diferenciación, en la que lo moderno y romántico es asociado con lo aparente y engañoso, es indicadora la alusión a la *linterna mágica*: un artefacto al que hace referencia el heraldo en la mascarada imperial, y del que se sirven Mefistófeles y Fausto para proyectar las imágenes de Helena y Paris. Típicamente moderna es, en la segunda parte, la preeminencia de lo artificial, engañoso y onírico por sobre la índole sobriamente real atribuida a lo antiguo; mediante la introducción del mundo clásico en esta obra fantasmagórica y nórdica procuraba Goethe proveer un complemento sensual y meridional. Si, como vimos, el papel de Fausto en la proyección de imágenes de Paris y Helena es análogo al del poeta, podría decirse que es precisamente la poesía el ámbito en el que tiene lugar esta conciliación y convivencia de universos contrarios. En ella conviven tiempos y realidades que jamás podrían coexistir en la realidad histórica, y esto es sobre todo válido para el tercer acto, que es por ello el más *puramente poético* de toda la obra. A esta dimensión de la poesía hace referencia el propio Goethe cuando dice, en el borrador de una carta a un destinatario desconocido, esbozado posiblemente hacia junio o julio de 1826, que «[l]o más llamativo en esta pieza es que, sin cambiar de lugar, representa precisamente tres mil años; respeta del modo más riguroso la unidad de acción y la de lugar, pero deja que la tercera transcurra de manera fantasmagórica».

De esta exploración del destino de lo poético en el mundo moderno forma parte la historia de ascenso y caída de Euforión, el hijo de Helena y Fausto. En él se encarna aquella búsqueda de reconciliación entre lo clásico y lo romántico a la que Goethe atribuía extrema actualidad, y que él mismo se proponía elaborar en el segundo *Fausto*. El hecho de que

Euforión se encuentre de varios modos inspirado en Byron acentúa la modernidad del personaje; se sabe que Goethe no solo sentía fascinación por la obra del poeta inglés, sino que además descubría en la biografía de este –en su relación problemática con las leyes y con las convenciones sociales– un carácter representativo. Sobre todo, el autor de *Manfred* es –según habría dicho Goethe en conversación con Eckermann del 5 de julio de 1827– el «representante de la nueva edad poética»; no es «ni antiguo ni romántico; es como la época actual misma» (Eckermann, 2000: 207). Pero por encima de la afinidad y admiración que sentía por Byron, más allá de la vigencia y actualidad que le reconocía, Goethe mantenía, respecto de él, una distancia crítica, en cuya base yacía una divergencia: como Mignon u Ottilie, el escritor muerto prematuramente en Missolonghi carecía de gravedad terrena: unilateral en su búsqueda de identificación con la esencia de lo poético, Byron tenía forzosamente que aproximarse e incluso identificarse con lo trágico, un principio del que procuró siempre Goethe mantenerse distanciado. De manera precisa se refiere a la tragedia (y a lo trágico) Goethe poco antes de su muerte, en carta a Zelter del 31 de octubre de 1831, donde dice:

> En lo que respecta a la tragedia, este es un punto espinoso. No he nacido para ser poeta trágico, ya que mi naturaleza es conciliadora; de ahí que no pueda interesarme ningún caso puramente trágico que en realidad deba ser por principio irreconciliable; y en este mundo por lo demás excesivamente tedioso, lo irreconciliable me resulta por entero absurdo.

Una proclividad por lo trágico en el contexto del mundo moderno tal como la que se advierte en Byron (o en Mignon, o en Ottilie, o en Homunculus) delata un error de perspectiva: una falta de disposición o de aptitud para observar la realidad natural o social desde la distancia adecuada. A

fin de mostrar lo irreal de una desesperación absoluta -y, a la vez, para colocarse a salvo de un estado semejante- insistió Goethe en relativizar lo trágico observándolo desde la protectora distancia de la ironía; el elemento conciliador, «antitrágico» de la comicidad era para él un contrapeso indispensable y la condición básica para sobrevivir de cara a una realidad histórica convulsionada que, vista de un modo exclusivamente serio y, por ende, *parcial*, podría arrastrarnos a la destrucción y a la autodestrucción. La polaridad entre lo serio y lo cómico, y aun la fusión entre ambos, son tan necesarias para el vitalismo goetheano como incongruentes con la idiosincrasia de Byron; a los ojos de Goethe, el poeta inglés era demasiado serio para establecer una mediación con lo existente. La «naturaleza insaciable» de Byron, su «tendencia guerrera» se conectan, para Goethe, con su inhabilidad para lo cómico: el apego por las materias amargas y por los personajes atormentados delata a un autor que «gozaba en atormentarse siempre a sí mismo, y por ello estos asuntos constituían su tema favorito, como puede usted verlo en sus obras, donde apenas si hay un asunto alegre» (Eckermann, 2000: 207). En la busca de una intensidad vital extrema que exhibe Euforión cabría ver una elaboración del problema que Goethe advertía en Byron como figura representativa de la poesía moderna: la repugnancia del personaje frente a cualquier atadura física o moral, como también frente a toda clase de moderación, lo incapacita para dominar -como le piden los padres- «los impulsos vehementes / y demasiado vivos» (9739 y s.) que moran en él. Dotado de alas y del deseo de ascender prestamente, llega a pensar que «la muerte / es la consigna» (9889 y s.) y reedita el destino de Ícaro, precipitándose a tierra luego de haber intentado escalar hasta lo más alto. La muerte en plena juventud de Euforión posee una significación doble; en primer lugar, remite a la afinidad,

reafirmada recurrentemente por Goethe, entre juventud y poesía. Como afirma Mattenklott, el autor de *Fausto* nunca representa el devenir de lo bello en términos de desarrollo biográfico; no configura «lo bello como niño, como joven, como hombre maduro y anciano». Pero, a su vez lo bello, en Goethe, «no carece tampoco de edad, no está sustraído al tiempo. A menudo aparece como niño o joven, cuando no lo hace como mujer hermosa, o precisamente bajo estas dos formas» (Mattenklott, 2004: 445), como ocurre en el tercer acto con Euforión y Helena; la esencia de lo bello, «según la convicción goetheana, es lo juvenil» (ibíd.). En segundo lugar, la muerte de Euforión destaca la existencia extremada de este como un *sentirse en muerte*: como una síntesis problemática y, en última instancia, trágica de lo infrahumano y lo divino, de lo rudamente instintivo y lo inmaterial; en palabras de Mattenklott, en las configuraciones sintéticas del universo simbólico goetheano,

> en Mignon, Homunculus y el muchacho conductor, como también, ahora, en Euforión, lo divino y lo animal se encuentran en una alarmante relación híbrida: sin duda, emergen como algo inesperadamente divino a partir de la más elevada productividad, pero esta facultad creadora permanece activa, en ellos, como un furor desprovisto de orientación ética, como un arrebato ciego que en sí mismo debe morir. Es, pues, demónico en el doble sentido: es algo a la vez divino y dañino (ibíd.: 444).

Lo que hay, en tales personajes, de sublime y de destructor está entrañablemente ligado a su desmesura, a su absoluta incapacidad para entablar mediaciones con el mundo existente; con un mundo que se define por una desmesura totalmente diversa, pero marcada asimismo por una insuperable ambigüedad.

14. «Todo es velociférico». Volcanismo y revolución

El cuarto acto pertenece al último período de ocupación con el *Fausto* por parte de Goethe, quien se dedicó a componerlo –sobre la base de antiguas ideas y esbozos– una vez que el quinto acto quedó concluido. Se lo ha considerado a menudo como el menos logrado de los actos que componen la segunda parte, o incluso la obra en su totalidad; así, por ejemplo, Emil Staiger sostiene que «las escenas del cuarto acto son [...] las más flojas de todo el poema fáustico» (1963: 410); en la medida en que dicho acto estaba dedicado «a un tema político, y en parte incluso a un tema militar», no debería sorprender que Goethe «lo postergara el mayor tiempo posible, y que finalmente solo pudiera realizarlo en un acto de violencia. [...] Él quería llegar al final, y posiblemente se resguardó de reflexionar demasiado tiempo sobre los detalles» (ibíd.). La exigua extensión de este acto –el más breve de la segunda parte– parecería respaldar las posiciones de Staiger, y avalar la tesis según la cual Goethe, después de terminar dos actos a la vez tan trabajosos y logrados como lo son el tercero y el quinto, habría querido poner fin al trabajo de una manera acaso precipitada. Aun cuando no puede compararse, en cuanto a elaboración artística, con el tercer acto –que no en vano representa la culminación y el eje central de toda la segunda parte–, esta sección cumple una función importante: muestra el pasaje desde el ámbito (ideal, onírico) de la poesía hacia el «gran mundo» de la política. Comenta con acierto Mattenklott que, en el desarrollo total del segundo *Fausto*,

> las bodas de Fausto y Helena son, por cierto, un punto culminante, aunque por otra parte, sin embargo, tan solo un episodio. Sin duda que es posible interpretar los dos primeros actos como preludio, y los dos últimos como epílogo del espectáculo sublime, pero este mismo es designado como

> «interludio». De tal manera, las bodas de Helena con Fausto –de la encarnación antigua de lo bello con el héroe– representan una de las varias estaciones en las que encontramos a Fausto: por cierto, especialmente destacada, pero de ningún modo decisiva para la caracterización de lo bello (2004: 445).

El inicio del «epílogo» que constituyen, entonces, los dos últimos actos reedita –aunque a un nivel menos intenso y menos efectivo– el monólogo con el que se abría, en el lugar ameno, la segunda parte de la obra; aquí Fausto llega a la cumbre de una montaña transportado por una nube, y, con «la más profunda de las soledades» (10039) a sus pies, ve cómo se alejan y disuelven las imágenes de Helena y Margarita. Más explícita es la referencia en el paralipómeno 179.3, donde se lee que «La nube asciende, a medias, como Helena, en dirección al Sudeste; a medias, como Margarita, en dirección al Noroeste» (FA VII/1, 206, 28); es decir: cada una de las partes de la nube se dirige hacia la región que geográficamente le corresponde. En la versión final, la nube de Helena emerge, ante los ojos de Fausto, como una «imagen femenina semejante a los dioses» (10049) que presenta los rasgos de Juno, Leda y la propia mujer de Menelao, antes de huir en dirección a Oriente –para el viejo Goethe, según vimos, la tierra misma de la poesía–. La nube de Margarita, en cambio, es una «delicada y luminosa franja de niebla» (10055) que «asciende cada vez más alto, ligera y titubeante» (10057). En la medida en que, en cuanto «belleza del alma» (10060) se eleva hacia el éter llevándose «consigo lo mejor de mi interior» (10062), esta caracterización de la antigua amada de Fausto anticipa, a la distancia, la escena final.

La brusca irrupción de Mefistófeles con las botas de siete leguas pone fin al arrobo contemplativo de Fausto, y desvía la atención de este hacia la realidad terrenal. Lo consigue en primera instancia desplegando una explicación del origen de la superficie terrestre sustentada en principios volcánicos,

que en cuanto tal reedita motivos tomados anteriormente por Seismos y por Anaxágoras. Resuelto a presentar el aspecto actual de la Tierra (y, ante todo, la génesis de las montañas) como producto de la caída de los ángeles rebeldes y, a partir de ella, de la generación de gases en el centro del globo, Mefistófeles se aproxima a aquellos científicos que encarecen la injerencia de los factores súbitos, catastróficos en la dinámica general de la naturaleza. Son en verdad «demoníacas», desde la perspectiva goetheana, aquellas concepciones que suponen que todo lo provechoso y significativo es, en el ámbito natural, resultado de acontecimientos violentos, precipitados y espectaculares: distraídos por hechos de este orden, correspondientes al plano de la apariencia –o, en otros términos, de las fantasmagorías–, los defensores de las visiones volcánicas permanecen ciegos para los movimientos más lentos, pero también más significativos, que pertenecen al plano de lo esencial. La atracción hacia el volcanismo, en su apego a lo manifiesto y externo, denota, para Goethe, infantilismo; en los *Años itinerantes* dice Jarno que «con los niños solo se pueden ver las cosas superficialmente, y solo se puede hablar con ellos de un modo superficial sobre los procesos y los fines» (Goethe, 2006: 1149). Es comprensible que el pequeño Félix imagine que «el mundo se hizo de un golpe»; también que deba recibir del experimentado Jarno la aclaración de que «las cosas grandes tardan en hacerse» (ibíd.). Menos disculpable es el caso de aquellos sujetos que, como señala Wilhelm, permanecen toda la vida en ese estado infantil (ibíd.: 1140). En sus escritos científicos destacó Goethe la conveniencia de sobrepasar la afición a lo superficial; así, en sus estudios sobre el granito:

> Como al hombre solo se le hacen visibles aquellos efectos que se producen a partir de grandes movimientos y de la violencia de las fuerzas, él se encuentra siempre inclinado a creer que la naturaleza emplea medios vehementes para producir grandes

cosas, aun cuando a diario podría aprender algo distinto a partir de la naturaleza. Así, los poetas nos han representado un caos que disputa y que brama de manera discordante (FA I/25, 314).

Los acontecimientos volcánicos son, pues, para el autor, un «efecto tardío y superficial de la naturaleza» (ibíd.: 610). Una y otra vez procuró Goethe apoyarse en esta visión de lo natural para analizar la realidad política de su tiempo; a sus ojos, tanto el activismo impulsado por los capitalistas como el ánimo transformador de las masas insurrectas expresan un afán voluntarista en violentar, apresurándolos, los ritmos naturales y sociales, en lugar de prestar atención a sus posibilidades de desarrollo íntimas y latentes; el escritor alemán podría haber hecho suya sin dificultades la máxima de Bacon: *natura non nisi parendo vincitur.*[19] En conversación con Eckermann del 27 de abril de 1825 justifica Goethe su creencia en una homología entre la dinámica natural y la social, y la vincula con su consustancial aborrecimiento frente a

lo violento, lo que se produce por saltos, *pues es contrario a la Naturaleza*. Soy amigo de las plantas; amo a la rosa como a la flor más perfecta que puede producir nuestra tierra alemana. Pero no soy bastante insensato como para pretender que mi jardín me la ofrezca ya ahora, a fines de abril. Me conformo con ver lucir las primeras hojas verdes; con ver cómo, hoja a hoja, va aumentando la rama; me regocijo si en mayo aparecen los primeros brotes, y me siento feliz con que al cabo la rosa se ofrezca con todo su perfume y esplendor. Y el que no quiera esperar a que el tiempo llegue, que recurra al invernadero (Eckermann, 2000: 458).

Las reservas de Goethe frente a la impaciencia voluntarista se enmarcan, por un lado, en la aversión general del autor

19. La naturaleza solo es vencida cuando se la obedece.

hacia las tentativas idealistas de reducir la realidad material y social a esquemas preconcebidos; por otro, en la convicción de que el apresuramiento constituye una signatura específica de los nuevos tiempos. La huida de la quietud y del reposo ha hecho un nómada, un *desamparado trascendental* (Lukács) del hombre moderno, al que caracteriza, según Goethe, una búsqueda de experiencias precipitadas y efímeras, y una creciente incapacidad para reconocer la invalorable importancia de la serenidad y el reposo. En carta a Zelter del 6 de junio de 1825 se refiere al hecho de que todo es «ahora *ultra*, todo trasciende incesantemente, en el pensamiento y en la acción. Ya nadie se conoce, nadie concibe el elemento en el que flota y obra, nadie la materia que elabora». En un mundo tal:

> Los jóvenes son excitados demasiado temprano, y luego arrastrados por el torbellino del tiempo: riqueza y velocidad es lo que el mundo admira, y a lo que todos aspiran; trenes, correos expresos, barcos de vapor y todas las facilidades posibles. [Los elementos que facilitan] la comunicación son aquello a lo que aspira el mundo cultivado con vistas a superarse, a sobreeducarse y, a través de ello, a perseverar en la mediocridad.

Con mayor claridad aún se expresa Goethe acerca de la aceleración y la inquietud constitutivas de la Modernidad en una de las máximas pertenecientes a las *Consideraciones del viajero*, incluidas en los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*:

> La gran desgracia de nuestro tiempo es que no deja madurar nada, que el instante siguiente se traga al anterior, que el día queda malgastado en el día y de esa manera se va de las manos y lo devoramos sin que haya dado nada de sí. [...] Nadie puede alegrarse o entristecerse por ser una pérdida de tiempo de los demás; y de ese modo todo salta de una casa a otra, de una ciudad a otra, de un país a otro y de un continente a otro: todo es velociférico (Goethe, 2006: 1396 y s.; la traducción ha sido levemente corregida).

Todo es velociférico: tal como señala Manfred Osten, el neologismo empleado por Goethe (*veloziferisch*) parece fusionar la velocidad con lo luciferino, más allá de que el término proceda del italiano, en el que «se designa, con él, a aquellos coches de posta y correos expresos (*velocifere*) que habían sido introducidos en Prusia, en la década de 1820, por el director general de correos Nagler» (Osten, 2003: 33). Goethe, que sabía que el avance lento, pausado era «algo perteneciente al pasado, a lo sumo, desde la Revolución Francesa, y que el ritmo de vida se había acelerado dramáticamente desde entonces» tenía la convicción de que era preciso, para la humanidad «caminar más lentamente» (ibíd.: 9). El autor que se consideraba a sí mismo «un hijo de la paz» (*ein Kind des Friedens*) percibía una relación estrecha entre la irrefrenable aceleración de la vida moderna y una disolución, una anarquía universales que encuentran su expresión política más concreta en la proliferación –e intensificación– de los enfrentamientos bélicos.

15. Revolución y guerra como fantasmagorías. La tragicomedia fáustica, entre contemplación y colonización

Estos problemas tienen una importancia fundamental para la gestación del cuarto acto. Decisivas para este son tanto la reflexión persistente del viejo Goethe sobre la Revolución Francesa y sus derivaciones, como los efectos mucho más próximos que produjo sobre el escritor la Revolución de Julio en Francia. En esta no veía el autor de *Fausto* una rebelión justificada en contra de las iniquidades de la Restauración, sino una irrupción volcánica de las fuerzas del caos, para las cuales es posible encontrar una configuración alegórica en las consideraciones geognósticas de Mefistófeles. A estas se contrapone, en la primera

escena, el deseo fáustico de edificar un reino en las tierras ganadas al mar; en él cobra expresión el ideal neptunista con el que se sentía identificado Goethe. En un esquema para una conferencia sobre geognosis trazado por Goethe en 1806, se hacía referencia a «la representación de un origen del mundo a partir de las aguas. Esto coincide con la experiencia. [...] Esta opinión coincidía con la opinión de los teólogos. Según estos, el mundo tuvo su comienzo en las aguas y perecerá por el fuego» (FA I, 25, 534). De un modo semejante (y en contra de la afinidad mefistofélica con lo precipitado y violento) querría Fausto asistir al nacimiento de una comunidad a partir del espíritu de la armonía y el sosiego, y no logra –una vez más– prever que la intervención de Mefistófeles desencaminará sus proyectos en dirección a la barbarie. El sonido de los tambores y la música bélica ponen fin al arrobamiento del protagonista y llaman la atención de este sobre las tribulaciones políticas del imperio. Sugestivo es que Fausto, que inicialmente observa con horror la guerra («¡Otra vez guerra! El hombre inteligente no se complace en escuchar esto», 10235), pronto se deje convencer por Mefistófeles de la conveniencia de intervenir en los enfrentamientos, y de la posibilidad de aprovechar el entusiasmo provocado por la victoria a fin de propiciar sus propios proyectos. El pragmatismo del demonio representa la estricta contraparte de la perseverante resignación neptunista: «Inteligente es el empeño / en extraer algún provecho de todo. / Uno acecha, observa el instante propicio. / ¡La oportunidad está ahí; ahora, Fausto, atrápala!» (10236-10239). El imperio se encuentra nuevamente en crisis; solo que la inestabilidad no es ya ante todo de orden económico, sino político: la disipación de los gobernantes promovió la disolución general del espíritu de comunidad, creó una situación en la que se ha propagado el individualismo y en que ha estallado la guerra de todos contra todos:

Entretanto, el imperio cayó en la anarquía,
donde el grande y el pequeño se combatían por doquier
y los hermanos se perseguían, se mataban;
se enfrentaban castillo contra castillo,
ciudad contra ciudad, gremio contra nobleza,
el obispo contra el capítulo y la comunidad;
bastaba con que se mirasen unos a otros para que fueran
enemigos (10261-10267).

La culminación de este *bellum omnium contra omnes* es la guerra emprendida por el emperador rival para derrocar al soberano establecido. Característico de todo el episodio bélico es el contraste entre la aplicación puntual, metódica de la ciencia bélica y la resolución final, que se debe exclusivamente a las artes mágicas de Mefistófeles. Una muestra más de la prioridad de lo ficticio sobre lo real que domina en la segunda parte es, justamente, el espectáculo tramado por el demonio a fin de conquistar la victoria para el emperador «legítimo»: una suerte de mascarada que en varios aspectos recuerda la del carnaval en la corte. Si la mascarada, en cuanto juego ilusorio, ofrecía el marco perfecto para que Mefistófeles y Fausto salvasen al imperio y a su soberano de la crisis económica mediante la creación del dinero, la conversión de la guerra en espejismo merced a las artes diabólicas permite poner fin a la anarquía y la rebelión, y hace que la gratitud lleve al emperador a secundar dócilmente los planes fáusticos. Como por efecto de una linterna mágica, emergen ante el ejército rival, aterrándolo, imágenes engañosas de manantiales que borbotean, de ríos que desbordan sus cauces, de rayos y fuegos que emergen del suelo y de los arbustos, ruidos inquietantes e insólitos. Mattenklott (2004: 459) ha llamado la atención sobre el hecho de que, en este estallido de potencias espectrales, aparecen obrando las mismas fuerzas a las que Fausto quiere hacer frente, solo que ellas actúan aquí en su favor. De cara a las potencias

–presuntamente– naturales, las masas son dominadas por el terror, lo que en sí constituye una suerte de parábola acerca de las circunstancias políticas contemporáneas, tal como las entiende Goethe. En la interpretación de este, las masas son menos sujetos deliberados del cambio histórico que víctimas del embuste e instrumentos de la manipulación. El pueblo

> solo cuenta en términos cuantitativos, como una masa fácil de manejar sin peso político propio, sin voluntad política propia, que puede ser azuzada ya en una dirección, ya en otra por cualquier consigna intercambiable, como un rebaño de corderos por los perros. Si aparece en forma individualizada, es egoísta, ruda, ordinaria, malhechora, taimada, ávida de rapiñas y codiciosa (ibíd.: 457).

La intervención de los Tres Poderosos muestra de manera paroxística la imbricación de política y crimen como señal de identidad del capitalismo. En la actuación de estos como ejecutores insidiosos de la voluntad de Fausto, particularmente en el quinto acto, podemos ver configurado otro de los temas conductores de la segunda parte: la representación del mundo moderno como uno en el que las obras, los actos y las decisiones humanos se independizan de sus autores, y a menudo se vuelven en contra de estos. Un ejemplo lo ofrece la situación del emperador al final del cuarto acto, cuando, enfervorizado por la victoria militar, querría recompensar a cuantos lo secundaron en el enfrentamiento con el emperador rival y contribuyeron a restablecer su poder soberano. Pero la avidez de los adeptos no revela tanto la fortaleza de dicho poder como, por el contrario, la situación de dependencia en la que se encuentra un gobernante obligado a regalar aun aquellos territorios que todavía no existen; a la debilidad de su posición aluden las palabras con las que el emperador, ya a solas, cierra el cuarto acto: «Así podría muy bien donar todo el imperio» (11042).

El desarrollo y, en especial, el desenlace de la guerra ponen en escena no solo las facetas trágicas de la Modernidad, sino también la cualidad ridícula y cómica de esta: su carácter de mascarada u opereta, que contribuye a evidenciar la superficialidad que ella posee a ojos del autor de *Fausto*. El convencimiento sobre la esencial comicidad de la era posterior a la Revolución Francesa se vincula con la certeza que el «antitrágico» Goethe posee de que el mal no puede (o no debería) tener la última palabra en el destino humano. El escritor podría haber suscrito sin dificultades la afirmación de Ernst Bloch, formulada en el marco de una apología del héroe cómico, según la cual

> la inconcebible alegría en sí está más cerca de la verdad y de la realidad –que no necesitan ser el fundamento del mundo– que todo lo opresor, demostrable, indudable de las circunstancias fácticas con toda su brutalidad sensorialmente concreta (1991: 282).

De acuerdo con Bloch, el héroe cómico, en el contexto de la Modernidad, «se encuentra más próximo a la propia profundidad que el héroe trágico, agonizante, con el sufrimiento propio del que ha tomado demasiado en serio el mundo» (ibíd.). Lo que el segundo *Fausto* sugiere, en consonancia con esto, es no tomar demasiado en serio la tragicidad del mundo: una idea que se asocia con el aborrecimiento de Goethe hacia aquellos que afirman la tesis de una perversidad connatural al hombre. De ahí que exprese, en *Poesía y verdad*, su antipatía frente a la doctrina agustiniana según la cual «el pecado del primer hombre había corrompido la humana naturaleza hasta el extremo de no poderse encontrar nada bueno ni aun en su más íntimo meollo, por lo que debía el hombre renunciar en absoluto a sus propias fuerzas y esperarlo todo de la gracia y de su influjo» (Goethe, 1985: 402); de ahí, también, su afinidad con aquellos teólogos

que suscriben «lo referente a la hereditaria deficiencia del hombre», pero le conceden a la naturaleza «cierto germen que, vivificado por la divina gracia, podía medrar hasta convertirse en lozano árbol de espiritual beatitud» (ibíd.). Esta perspectiva acerca de la especie humana y su lugar en el universo fundamenta –como veremos– la salvación de Fausto, y está constantemente en la base de los acontecimientos que se desarrollan en el quinto acto.

La última afirmación puede parecer llamativa si se tiene en cuenta que el acto final de la obra se encuentra particularmente atravesado por acontecimientos trágicos. No en vano han concentrado su atención en él aquellas interpretaciones que, en justificada oposición a las de los perfectibilistas, ven en el *Fausto* un ataque concluyente contra la Modernidad *in toto*. Entre tales lecturas se destaca en especial la de Michael Jaeger, que de manera convincente rastrea en el drama de Goethe los rasgos fundamentales de una crítica unilateral y desprovista de concesiones al «velociférico» mundo moderno. El propósito de Jaeger es demostrar en qué medida la obra del escritor alemán, gestada en un punto de inflexión decisivo de la Modernidad, ha anticipado (y puesto en cuestión) los rasgos definitorios de una era caracterizada por la negación del presente y la proyección impetuosa, precipitada hacia un futuro asociado al progreso técnico y la regresión social. La aspiración fáustica a un avance constante, el «furor por el movimiento» (*Bewegungsfuror*) que impulsa al personaje a eludir todo disfrute del presente, simboliza, según Jaeger, de un modo emblemático a una época que posee, entre sus atributos más conspicuos, «un culto de la velocidad [...], un culto de la innovación continua, del permanente cambio de imágenes y sensaciones» (2008: 22). La agitación, el «hormigueo» (*Gewimmel*) es la experiencia que marca a un mundo que antepone la temporalidad al ser, *Chronos* a *Kairós*, la embriaguez de la sucesión al reposado disfrute del

instante. Las tendencias aceleradoras de la Modernidad son, según Jaeger, la estricta antítesis de la utopía por la que se ha sentido siempre cautivado el autor de *Fausto*; para este, la felicidad no se deriva de la perpetua negación del presente, sino del reposo, de la contemplación embelesada del bello instante (*schöner Augenblick*). Las palabras en torno a las cuales gira el pacto entre Mefistófeles y Fausto –«¡Detente!, ¡eres tan bello!» (1700)– condensan, pues, el credo clasicista de Goethe, y se contraponen al irracional dinamismo de la Modernidad y a la fascinación por las pasiones extremas que singulariza al hombre moderno. En la identificación entre belleza y quietud relumbra de modo efímero –en analogía con la estrella fugaz que, en *Las afinidades electivas*, pasa sobre las cabezas de los amantes– el ideal estético goetheano:

> la teoría clásica de Winckelmann [...] que aúna la existencia bella con el ser en calma y sosiego en cuanto «noble simplicidad, serena grandeza». [...] Y este ideal clásico [...] de la conciencia sosegada, autónoma y del detenimiento en vista de lo bello [...] debe ser entendido claramente como posición contraria a la doctrina del movimiento propia de la Modernidad (ibíd.: 67).

La antítesis entre el *Viaje a Italia* (con su elevación de Roma al rango de capital del mundo antiguo) y la *Campaña en Francia* (con su mirada, no exenta de horror, hacia el furor bélico, en el marco de las tentativas de avanzada contra el París revolucionario, concebido por Goethe como la capital del siglo XIX) expresa, pues, la polaridad de *contemplación* y *colonización*; es decir: los extremos entre los cuales se mueve la acción del segundo *Fausto*. Como *colonizador del mundo*, el protagonista de la tragedia lleva adelante el proyecto típicamente moderno de someter la realidad bajo la lógica mercantil, destruyendo, con presión identificadora, todo lo que no se subordina a la doctrina de un progreso

técnico indefinido. El *«régime industrielle»* de Saint-Simon, que orienta el proyecto de canalización y colonización puesto en práctica por Fausto en la segunda parte, opera como síntesis temprana de un modelo de aniquilación de la naturaleza cuyos efectos más extremos se perciben en nuestra época. La constatación de Margarita –uno de los primeros objetos de la colonización fáustica–: «He perdido la calma» (3374) resume, pues, para Jaeger el sentimiento distintivo de las víctimas del *Juggernaut* de la Modernidad, que sucumben ante la imposibilidad de mantener el vínculo tradicional entre belleza y contemplación. Agudamente percibió Goethe que las ilusiones del progreso se encuentran marcadas por la regresión hacia etapas atávicas, primitivas de la especie, y que ese atavismo suele traducirse en *sacrificios humanos*, contrariamente a la idea de tolerancia impulsada por la Ilustración temprana. Esta dialéctica de la Ilustración colonizadora se expresa del modo más extremo en el asesinato de Filemón y Baucis: como último enclave de vida no colonizada, la choza simboliza la existencia en el aquí y ahora, conjunción de la Arcadia clásica y del Paraíso Terrenal judeocristiano. El sacrificio de los ancianos y de su refugio umbrío, perpetrado por Fausto-Mefistófeles (puesto que Jaeger ve en ambos, no a dos personajes independientes, sino a dos facetas complementarias del hombre moderno), descubre la criminalidad intrínseca al proyecto colonizador. En lo esencial, el empeño fáustico delata la megalomanía propia de todo voluntarismo, que insiste en llevar adelante sus planes con ciega desatención hacia las resistencias que le oponen la naturaleza y la tradición:

> Una vez destruidas la tradición, y diferenciación, en términos de tabú, entre lo sagrado y lo profano; una vez consumada la negación de los principios de legalidad y legitimidad fundados en las determinaciones teológicas tradicionales, la voluntad de

la humanidad elevada a un rango divino ya no conoce límites. El artículo de fe central del voluntarismo revolucionario reza: «basta con querer, y nosotros queremos» (ibíd.: 85).

En tal sentido, el personaje de Fausto está en el origen de una galería de voluntaristas y megalómanos que recorren la literatura alemana decimonónica, y que tienen su punto culminante en el Hauke Haien de la novela corta de Theodor Storm *El jinete del corcel blanco* (1888). Frente al dinamismo sin forma ni medida de Fausto se alza, según Jaeger, como prototipo antagónico y promesa de felicidad genuina, la figura de lo eterno-femenino; o, en otras palabras, la *religio* entendida, en términos predominantemente paganos, como «reverencia espiritual ante aquello que es inalcanzable e inacessible para la voluntad –de poder– humana» (ibíd.: 107). Encarnación sobresaliente de esta sublimidad «religiosa» es, en *Fausto*, Helena, en quien se encuentra personificado el instante de la plenitud alcanzada en la contemplación serena, a la vez que la ruptura con la incesante fuga hacia el futuro; en los diálogos entre Helena y Fausto relumbra este afán de noble sencillez y serena grandeza: «FAUSTO: Ahora el espíritu no mira hacia delante, ni hacia atrás, / solo el presente... / HELENA: ...es nuestra dicha» (9823 y s.). Incapaz de vivir dentro de un universo cerrado como el que conformaban las comunidades tradicionales, Fausto pertenece al mundo de las inquietudes y las incertidumbres; su anhelo de expansión se distingue del ideal artesanal con el que se siente parcialmente identificado Goethe. Según Jaeger, en la literatura alemana «no hay un admirador mayor que Goethe del *ethos* artesanal» (ibíd.: 72), en tanto Fausto corporeiza el progreso convertido en fin en sí mismo: «entusiasmo por posiciones extremas y excesivas: más alto, más rápido, más lejos, más grande, más fuerte...» (ibíd.: 74).

La interpretación de Jaeger ofrece un lúcido contrapeso frente a las recurrentes tentativas para ver en Fausto a una

criatura hecha a imagen y semejanza de su autor –o, en todo caso, un simple portavoz de los ideales de este–; pero cabría preguntar si, al proceder a una deconstrucción tan minuciosa del mito fáustico, estos análisis no habrán incurrido en la exageración contraria a la que se proponían desarticular. Las limitaciones de una interpretación que, como la de Jaeger, ha hecho historia comienzan a advertirse en cuanto se formula la pregunta de por qué Fausto, a pesar de sus rasgos brutales y despóticos, al final de la obra es sustraído al poder de Mefistófeles y salvado. Consonante con esta lectura unívocamente negativa de Fausto habría sido una condena que terminaría de confirmar la complementariedad entre el protagonista de la obra y su *partenaire* diabólico. Por un lado pensamos, a diferencia de Jaeger, que en la segunda parte los sueños desiderativos de Fausto *no* pueden ser identificados con su corrompida realización, descaminada a raíz de la intervención de Mefistófeles y sus ejecutores; el reconocimiento de un impulso hacia el bien y lo mejor, a pesar de los crímenes y pecados del personaje, coincide con la ya mencionada aversión de Goethe hacia la doctrina agustiniana y, en general, hacia la tesis de una perversidad connatural al hombre. Pero, por otro lado, existe en Jaeger una curiosa desatención hacia la peculiar comicidad de la segunda parte: subrayar unilateralmente el siniestro dramatismo del segundo *Fausto* supone pasar por alto el continuo interés.que la obra revela en configurar la Modernidad como una era signada por lo irrisorio y grotesco. Tomar enteramente en serio la era moderna, sin mitigaciones ni ironías, implica asumir una posición totalmente diversa de la defendida por Goethe. Este, por lo demás, en el conjunto de su obra, pero ante todo en la tardía, ha presentado en términos negativos a aquellos personajes que se obstinan en sostener una visión trágica unilateral y que rechazan cualquier propuesta de mediación. Sería oportuno recordar aquí las reflexiones del viejo Goethe sobre la incongruencia entre tragedia y Modernidad, en las

que se relaciona a esta última con la libertad y el azar, antes que con un destino y una necesidad incontestables. Atribuir a Goethe una interpretación del capitalismo en cuanto tragedia implicaría comprender erróneamente el modo en que el escritor entiende una época signada mucho menos por un *fatum* irrevocable que por una tendencia a la caótica coexistencia de elementos discordantes, heterogéneos. Un mundo tal no evoca tanto la elevación trágica como la tornasolada variedad carnavalesca: lo cual dice bastante acerca de la función que esta ocupa en toda la segunda parte (y ante todo en la mascarada imperial). Esto es válido también para el protagonista, que elude cualquier calificación de héroe o villano y que en sí carece, como hemos visto, de individualidad. Su índole (como la del mundo que lo rodea) corresponde menos al alma noble de la cosmovisión trágica que a aquella configuración a la que Hegel denominó *conciencia desgarrada* (*zerrissenes Bewußtsein*); y es característico que, en la *Fenomenología del Espíritu*, esta figura de conciencia aparezca ilustrada a partir de un comediante y un bohemio: el sobrino de Rameau, tal como lo vemos en el diálogo diderotiano.

16. RENUNCIA (*ENTSAGUNG*) Y PACIFICACIÓN DE LA NATURALEZA

El quinto acto se abre con el arribo de un viajero al hogar de Filemón y Baucis. A la vista de la cabaña y los tilos, se pregunta si no será ese lugar el mismo al que había sido conducido años antes, rescatado providencialmente de un naufragio. La escena muestra una inestable oscilación entre la representación de un idilio atemporal, ubicado en el primer plano, y el trasfondo amenazante de la empresa de canalización (y colonización) conducida por Fausto. El mundo idílico de los ancianos parece, en efecto, encontrarse fuera de la historia; como señala Schöne: «Ya nada aspira a

ir, aquí, más allá de lo existente; nada demanda un cambio activo, nada quiere progresar o tiene en vista el progreso»; sin embargo, «todo se encamina a su fin» (FA VII/2, 713 y s.). La obra de Fausto y Mefistófeles representa una nueva combinación de los adelantos técnicos más avanzados con la ancestral magia demoníaca. Un detalle con frecuencia inadvertido es que el modo en que Baucis interpreta la rauda marcha de las construcciones recuerda las conductas supersticiosas de la multitud en la mascarada o durante el enfrentamiento bélico: para la anciana, «todo este asunto / no se desarrolló en forma natural» (11113 y s.). A los ojos de la anciana, las máquinas de vapor –a las que el propio escritor llamaba «máquinas de fuego» (*Feuermaschinen*)– aparecen como maliciosos fuegos fatuos, cuya aplicación ardua lleva adelante velozmente las obras: «donde las llamitas se agitaban por la noche / al día siguiente se alzaba un dique» (11125 y s.). En la imaginación de Baucis, en la cual lo muy nuevo se confunde con lo arcaico, la explotación de los trabajadores industriales asume rasgos semejantes a los de los ritos sacrificiales, o al padecimiento de los esclavos inmolados durante la edificación de los grandes monumentos de la Antigüedad: «Fueron necesarios sacrificios humanos, / de noche resonaron quejidos de dolor» (11127 y s.). No solo con la cabaña de los ancianos, sino también con las chozas de los trabajadores establece un contraste radical el palacio de Fausto, tal como es presentado en la escena siguiente; en su interior, el protagonista, ya muy anciano, se muestra como un capitalista interesado no tanto en el goce de lo que posee como en la realización de su obra megalómana y en la ilimitada expansión de sus propiedades. La oposición entre *palacio* y *cabaña*, que como un hilo conductor atraviesa el quinto acto hasta la muerte de Fausto, enfrenta dos modos de vida contrapuestos, el de la pareja de ancianos interesados tan solo en perpetuar indefinidamente su

existencia limitada, y el del colonizador que desconoce el goce del instante y lo delimitado y que a cambio persigue lo inalcanzable: la posesión completa e indivisa. Con todo, la ambición fáustica no coincide con el furor materialista de apropiación que Mefistófeles promueve y que disfrutan los Tres Poderosos, para quienes «guerra, comercio y piratería» son «una trinidad indisociable» (11187 y s.); el sueño de posesión que abriga Fausto tiene *un fundamento estético*; como señala Mattenklott, su «sentimiento de omnipotencia, su vista al infinito se ve perturbada porque los árboles del jardín de la pareja idílica le cierran la perspectiva» (2004: 461). La ambición de Fausto, que por ser estética no deja de ser despótica, confirma la afirmación que hace la fórcida al dialogar con Helena: «No es posible compartir la belleza; aquel que la poseyó íntegra / prefiere destruirla, maldice cualquier posesión parcial» (9061 y s.). Como la historia de Helena, también la ambición fáustica de apoderarse de la cabaña de los ancianos muestra la medida de destrucción y de autodestrucción que contiene la voluntad de considerar la belleza como un objeto susceptible de ser poseído; la única manera auténtica de vincularse con ella es a través de una relación contemplativa, que desista de disponer de lo bello como un bien susceptible de ser apropiado y manipulado. Esta actitud de *renuncia* es la que define a Linceo, quien desde lo alto de su atalaya puede disfrutar plenamente de la belleza de un mundo que no está interesado en poseer. Razonable es que Fausto, una vez suprimido, mediante el crimen, el último obstáculo que le impedía una visión completa, se encuentre justamente privado de la facultad de ver.

La ceguera, no la visión más perfecta es la recompensa que recibe el voluntarismo de Fausto, cuya premura «velociférica» y cuya incapacidad para limitarse a la contemplación habían provocado ya el desvanecimiento de las imágenes de Paris y Helena al final del primer acto. Algo semejante

podría decirse del proyecto de canalización: asociada al fuego –el elemento demoníaco, volcánico que abrasa la cabaña de Filemón y Baucis–, la obra de Fausto consiste en una tentativa de dominar el mar, aquel elemento que en Goethe simboliza las potencias míticas, naturales que se sustraen a los designios del hombre, y que no demandan de este una indómita voluntad de poder, sino por el contrario la renuncia a la posesiva violencia. Si el mar, como el agua en general, simboliza la fuerza indómita de la naturaleza mítica –cabe recordar la función del lago en *Las afinidades electivas*, la de la efusión incontenible de aguas en *El aprendiz de brujo*–, la actitud adecuada frente a él no es agredirlo redoblando su ferocidad real o aparente, sino socavando aquella fuerza a través de la renuncia a la violencia. Tal como sostiene Adorno en su ensayo sobre *Ifigenia*, lo utópico en Goethe está enlazado con la esperanza en que

> lo violento del progreso, en lo cual la Ilustración mimetiza al mito, vaya desapareciendo: en que se haga más pequeño o, según se dice en *Ifigenia*, «decaiga». La esperanza es la escapatoria de lo humano al hechizo, el amansamiento de la naturaleza, no su testarudo dominio, que perpetúa el destino (2003: 493).

Esta función apaciguadora y reconciliadora pertenece para Goethe a la esencia del arte, y en particular, de la poesía y la música. En torno a esta pacificación «antitrágica» de la naturaleza gira la acción de una de las obras más características del viejo Goethe, que en más de un aspecto se enlaza con el quinto acto del segundo *Fausto*: la *Novela corta*. Publicada en 1828, esta narración –en la que el canto de un niño consigue serenar eficazmente a una fiera y prevenir cualquier apelación a la violencia– procura mostrar el modo en que, tal como dice el autor en conversación con Eckermann del 18 de enero de 1827, «lo indomable, lo insuperable, se do-

mina a menudo, mejor que por la violencia, por el amor y la piedad» (Eckermann, 2000: 173). El concepto de piedad (*Frömmigkeit*), que en Goethe posee menos raíces cristianas que paganas, se refiere ante todo a esa reverencia hacia el orden natural que demuestran tanto Baucis y Filemón como Linceo, y que el «espíritu» capitalista desdeña.

Con el asesinato de los ancianos y del viajero, vuelve a dominar en el drama esa enigmática abstracción que acerca el *Fausto* a los misterios medievales o al tópico barroco del *theatrum mundi.* Las figuras alegóricas de la Escasez, la Culpa y la Miseria se aproximan a un Fausto ya centenario, próximo a la muerte, pero son fácilmente ahuyentadas del palacio de un rico; solo la Inquietud consigue deslizarse a través de la cerradura. El papel que en «Medianoche» cumple la Inquietud ha dado pie a conjeturas; el personaje se acerca a Fausto como un demonio y se dispone a atormentarlo, como una fuerza que arrebata a los hombres toda complacencia en la vida: que los vuelve temerosos, pasivos y vacilantes, y hace que solo abriguen interés por el futuro. El anciano opone resistencia a las amenazas de la Inquietud, en la que ve una nueva encarnación de la superstición y el engaño; su ideal sería ahora recuperar una experiencia vital auténtica, depurada de todo contacto con lo ilusorio y aparente: «Si pudiera alejar de mi sendero la magia, / olvidar por completo las fórmulas de hechicería, / si me presentara ante ti, naturaleza, como un mero hombre, / entonces sí que valdría la pena existir como un ser humano» (11404-11407). Pero el propio Fausto es consciente –aunque más no sea de manera fugaz– de que el mundo moderno al que ahora pertenece se halla demasiado sojuzgado por el dominio de las apariencias para que le resulte posible deshacerse de las imágenes: «el aire está tan lleno de tales fantasmas / que nadie sabe cómo habrá de evitarlos» (11410 y s.). Acaso más explícita –y expresiva– es una versión anterior de estos versos: «Me empeño en ahuyentar lo mágico, / en olvidar por completo

las fórmulas de hechicería, / pero el mundo está tan lleno de tales fantasmas» (FA VII/2, 735). Las circunstancias de su muerte prueban hasta qué punto son falsas sus expectativas: en respuesta al duro rechazo por parte de Fausto, la Inquietud lo deja hundido en una ceguera que desencadena en él nuevas ilusiones. Es entonces cuando renacen, con mayor intensidad, los proyectos colonizadores del personaje; y es característico que, en este, los caprichos megalómanos, despóticos de explotación y dominio se combinen con las expectativas utópicas de una emancipación de la humanidad. En la arenga que Fausto dirige a unos trabajadores ausentes resuenan ecos de las ilusiones liberadoras latentes en la Declaración de la Independencia Norteamericana y en la Revolución Francesa; pero también está en ella presente el ánimo propio del conquistador burgués, que espera ver cumplidos unos sueños de expansión que solo podrían concretarse merced a la explotación de la naturaleza y los hombres. Testimonio de esto último lo brindan las órdenes que dirige Fausto a Mefistófeles –a quien confunde con el capataz de su trabajo de canalización– para que por «todos los medios posibles» consiga «multitud de trabajadores» alentándolos a través del «goce», pero también del «rigor»: «¡paga, atrae, atrapa!» (11551-11554). En esta mezcla inextricable de emancipación y despotismo –que vuelve a ilustrar hasta cuál punto, en Goethe, las ilusiones más elevadas suelen fusionarse, en el hombre, con los impulsos más bestiales– pueden verse rasgos que, como han sugerido Burdach (1912) y, siguiendo a este, Schöne (1994), enlazan al viejo Fausto con la imagen que de Moisés había llegado a formarse Goethe. En el boceto que este escribió para un ensayo sobre el líder y legislador del pueblo hebreo se lee que Moisés era «un hombre fuerte, poderoso, que deseaba lo justo y lo grandioso; un hombre de la acción y no de la deliberación, al que es posible desviar de su camino, pero no de su idea»; un líder «siempre poderoso, pero también poderoso en el momento indicado, y al que todo le parecía permitido a

fin de realizar el gran proyecto que albergaba para su pueblo» (FA I/3, 617, 636). Las propias circunstancias de la muerte de Moisés, que solo contempla a la distancia la Tierra Prometida y no puede entrar en ella, guardan semejanzas con un Fausto que, inmediatamente antes de morir, ve –en su ensoñación diurna– la concreción de sus quimeras.

17. La salvación de Fausto: la potencia universal del amor y la restitución de todas las cosas

La muerte de Fausto, inmediatamente después de invocar las palabras vinculadas con la apuesta –«A ese instante podría yo decirle: / ¡Detente, eres tan bello!» (11581 y s.)– ha dado pie a una infinidad de discusiones, polarizadas, ante todo, entre aquellos que sostienen que Mefistófeles ha triunfado y debería apoderarse del alma de Fausto, y quienes afirman que este ha derrotado de manera legítima al demonio. En los términos en que ha sido a menudo desarrollada, la discusión se pierde en lo banal y lo absurdo; sobre todo cuando no se tiene en cuenta en qué medida la disputa en torno al alma de Fausto se encuentra totalmente impregnada de ironía. Tiene razón Schöne al rehusarse a buscar una coherencia perfecta entre el desenlace terrenal y las condiciones originarias de las apuestas entre el Señor y Mefistófeles, y entre este y Fausto:

> Para el autor ya no se trataba quizás, al final, de decidir si Fausto había ganado o perdido la vieja *apuesta*. En efecto, para lo que ocurrirá en la escena del «Entierro», y ante todo para aquello que acontece en los «Barrancos de montaña», la apuesta ya no cumple prácticamente ningún papel. El hecho de que Fausto haya «ganado» no constituye siquiera el fundamento de posibilidad para este acontecer. Se trataba tan solo de que el desenlace de la apuesta no obstaculizase el de la obra (FA VII/2, 754).

El propio combate que libran ángeles y demonios por el alma fáustica pone en evidencia la intención satírica del autor: en una situación cargada de homoerotismo, Mefistófeles se deja arrebatar el alma de Fausto porque lo mantienen irresistiblemente embelesado los cuerpos desnudos de los ángeles, a quienes ruega que lo miren «con un poco de voluptuosidad» (11796):

> También podéis ir decentemente desnudos,
> la larga camisa plisada es demasiado moral...
> Ahora se dan vuelta... ¡Vamos a verlos por detrás!
> ¡Estos bribones son demasiado apetecibles! (11797-11800).

El hecho de que con una distracción tal se vincule el rescate de Fausto es tan irónico –y tan propio del estilo humorístico del viejo Goethe– como la circunstancia de que el protagonista de la obra se vea beneficiado por la intercesión de las mujeres pecadoras. El tono satírico, ajeno a cualquier búsqueda exclusiva de *grandeur* trágica, no se contradice con la evidencia de que, en las escenas finales, se tratan cuestiones de honda y persistente importancia en la obra goetheana. Entre ellas se encuentra un conjunto de motivos que se remontan a la «religión privada» del joven Goethe, cuyos rasgos generales trazamos al comienzo de esta introducción. Del conjunto de elementos vinculados con el sistema emanativo que estaban presentes en los primeros planes para la obra, algunos desaparecieron por completo; así, por ejemplo, la idea de cerrar la pieza con un proceso en el que Fausto, como una suerte de nuevo Adán, tendría que comparecer ante Dios; expuesto a los ataques de Lucifer, habría de ser salvado al final gracias a la intervención de Cristo. Según Grummach, «*Fausto* debía ser un drama sobre la nueva tentación de Adán, sobre el último ataque aniquilador de Lucifer contra el hombre, que es salvado por Cristo» (1953: 107). En una etapa de composición posterior,

el proyecto de introducir a Cristo como juez y redentor fue eliminado, y sustituido por la presentación de la Virgen María en la función de abogada del género humano. En cambio, se mantuvo presente la idea de elaborar, en el final del poema, la visión escatológica de una restitución de todas las cosas al fin de los tiempos; una idea que remite al *olam-ha-tikkun* de la mística hebrea, pero que, en el caso específico de Goethe, se conecta mucho más con la profecía herética de Orígenes sobre una apocatástasis (αποκατάστασις παντων) en la cual quedará redimido todo, incluso el propio diablo, y se evidenciará la importancia del amor, como aquella fuerza superior que recorre el universo y, en última instancia, lo domina.[20] En Gottfried Arnold había leído Goethe, a propósito de la doctrina de Orígenes:

> [...] el Señor Jesús, para redimir a los hombres, se hizo carne y saboreó la muerte por el bien de la inmortalidad humana,

20. En un artículo curioso, Karl Eibl comenta: «produce casi un efecto un tanto extraño cuando, en la actualidad, se discute si Goethe muestra o no ser un seguidor de la doctrina de Orígenes sobre la apocatástasis» (2007: 206), y añade: «En el contexto de la obra, la doctrina sobre la restitución no es una sentencia de catecismo, sino un *motivo poético*, cuya semántica no puede ser entendida a través de las categorías de verdadero/falso, propias del dogmatismo religioso» (ibíd.: 208, n. 26). Resulta difícil entender lo que se propone decir este crítico, por lo demás meritorio, más allá de la obviedad –que no necesita, en cuanto tal, ser explicitada– de que Goethe *no creía* en la doctrina, sino que la empleaba como un motivo poético. En cualquier caso, Eibl no explica por qué tal doctrina es incorporada y elaborada en esta obra *en términos positivos*, a semejanza de lo que ocurre –por ejemplo– con las doctrinas de Tales de Mileto. Lo que habría que considerar, a la hora de discutir la cuestión (y para esto son valiosas las reflexiones de Henkel) es que Goethe, de acuerdo con el estilo a medias serio, a medias cómico con que suele abordar los asuntos religiosos, emplea en *Fausto* la apocatástasis como medio y excusa para expresar el espíritu de tolerancia y sus ideas sobre el amor como fuerza universal: principios que recorren el poema y confluyen decisivamente en la escena final.

> como si quisiera, en semejante orden de sufrimiento, redimir también al diablo. Porque estaría de acuerdo con su bondad y su gracia que, así como reencauzó al hombre descarriado, también liberara al ángel caído (Arnold, 1729: 353).

En *Poesía y verdad* destacó Goethe la influencia que la *Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie* había tenido en su formación; la obra de Arnold, que promovía un estudio libre, antidogmático de las fuentes, basado en la idea ilustrada de tolerancia y en un respeto por la dimensión personal, subjetiva de la experiencia religiosa, se avenía muy bien con la disposición del joven Goethe frente a las discusiones teológicas de su tiempo. Significativo, en este contexto, es el espíritu complaciente, y aun favorable, con que Arnold aborda la doctrina de Orígenes, y en particular el papel que en ella posee el amor como fuerza universal identificada, en última instancia, con Dios. De acuerdo con la exposición que hace Arnold de la apocatástasis:

> En Jesucristo se encuentra todo reunido por toda la eternidad, y lo que en todas las épocas se ha apartado y alejado de Dios, o se ha dividido en sectas y opiniones, debe ser reunido nuevamente en Él, y a través de Él debe ser introducido y preservado en Dios. Y ahora se acerca el tiempo en que también, en verdad, toda escisión y separación mutua se pierden, en que todos los nombres y partidos humanos desaparecen, y *todas las criaturas han de ser introducidas nuevamente en su original unidad de todas las almas a través de la restitución de todas las cosas, como en un insondable mar del amor eterno que es, en lo esencial, el propio Dios, de modo que Dios sea todo en todo* (Arnold, 1742: 79; las bastardillas son nuestras).

Orígenes creía en una superación última de todo mal, y fundaba esta creencia en la convicción de que el amor –más fuerte que la fe y la esperanza– no podría perecer jamás ni ser derrotado: su triunfo (no menos que la salvación de Fausto)

está desde un comienzo garantizado, más allá de todos los crímenes y errores particulares. En esto se funda la impugnación de la eternidad de los tormentos infernales. En Isaías (43, 2) se lee: «Si pasas por las aguas, yo estaré contigo, / si por ríos, no te ahogarás. / Si caminas por el fuego, no te quemarás / y las llamas no te abrasarán»; y en este pasaje se apoya Arnold para fundamentar la doctrina de Orígenes. Importante es destacar que este universo se relaciona estrechamente con la visión del mundo del propio Goethe; ya en su juventud se encontraba este preocupado, en palabras de Henkel, por indagar «cómo el mundo creado por Dios, a pesar del pecado original y la honda depravación del género humano, es amado por su Creador y, al final, puede ser restituido a la frescura de la creación primigenia» (Henkel, 1982a: 170). La obra temprana del escritor ofrece un testimonio concreto de esta preocupación en la *Brief des Pastors zu ... an den neuen Pastor zu ...* («Carta del pastor de ... al nuevo pastor de ...», 1772); con la disposición a medias seria, a medias escéptica y humorística con que suele abordar las cuestiones religiosas, asume aquí Goethe la máscara de un pastor protestante que aconseja a un colega más joven abrazar la idea de tolerancia, oponerse a cualquier tentativa de imponer tiránicamente principios religiosos en los creyentes y apartarse del empeño dogmático en «tratar de arrastrar todo lo que se encuentra en la Biblia hacia el interior de *un* sistema» (FA XVIII, 126). Convencido de que «cada uno tiene su propia religión» (ibíd.: 125), el ficcional autor de la carta querría colocar la experiencia personal a salvo de la influencia devastadora de la ortodoxia. En este marco de reflexiones aparece un comentario sobre la apocatástasis: el hecho de que las consideraciones del pastor oscilen entre la simpatía y el rechazo por esa doctrina (así como las posiciones del autor empírico Goethe fluctúan entre la identificación y la distancia respecto de las afirmaciones del pastor por él creado) es representativo de la estética y de la visión del mundo del

escritor, que se propone rastrear, por encima de las diferencias superficiales y aparentes entre las filosofías y religiones, una armonía recóndita y esencial, que no se deja reducir a un sistema unitario. En relación con la doctrina de Orígenes, el pastor entiende que no es lícito predicarla, pero también que «muchas personas que eran tan misericordiosas como yo cayeron en la restitución [de todas las cosas], y le aseguro que es la doctrina con la que me consuelo en secreto» (ibíd.: 121). Lo que atrae al autor de la carta hacia la apocatástasis es justamente la fe en la salvación final de todos, fundada en aquella fuerza que representa «el gran centro de nuestra fe, el eterno amor» (ibíd.: 130). El concepto de amor postulado por la apocatástasis, afín a la idea ilustrada de tolerancia, enciende la esperanza de que, más allá de las divergencias relativas, más allá de las limitaciones y errores inseparables de la *conditio humana* será posible imaginar una unidad final:

> Aquí tiene usted, pues, una de las causas de por qué soy tolerante y cómo lo soy: dejo a todos los incrédulos en manos del amor eterno, que restituye, y tengo la confianza en que él sabrá del mejor modo proteger, del cuerpo de la muerte, al destello inmortal y libre de manchas –nuestra alma–, y envolverlo con un ropaje puro, nuevo e inmortal. Y esta bienaventuranza de mi pacífico sentimiento es algo que no cambio por el elevado prestigio de la infalibilidad. ¡Qué felicidad pensar que el turco, que me considera un perro, y el judío, que me considera un cerdo, alguna vez se alegrarán de ser mis hermanos! (ibíd.: 123).

Para el pastor de la carta, existe una relación directa entre la idea de tolerancia y una gracia divina en la que se advierte la forma más pura y extremada del amor:

> No soy indiferente; ¿no debo por ello ser tolerante? ¿Por cuántos millones de millas se equivoca el astrónomo? Aquel

> que quisiera fijar límites para el amor de Dios, se equivocaría aún más. ¿Sé acaso cuántos son sus caminos? Lo que sé es que, siguiendo mi camino, llegaré con seguridad al cielo, y espero que este también ayudará a ingresar a otros siguiendo sus propios caminos (ibíd.: 121).

Para el pensamiento del autor de la carta, todas las opiniones –religiosas o de otro orden– que suscitan diferencias entre los hombres se desvanecen ante la carencia de límites de la gracia. Frente al alcance ilimitado, soberano de la gracia, todas las pequeñas querellas –entre las que se encuentra la apuesta entre Mefistófeles y Fausto– carecen de validez y significado. Característico es que el demonio se vea despojado de lo que él considera su legítimo derecho porque las «amorosas llamas» lo hechizan e impiden que se haga valer la lógica del intercambio. Esta, que solo rige en la realidad superficial y aparente de las instituciones sociales y terrenas, es vencida porque pertenece tan solo al nivel de las diferencias y las disputas, en que el «amor eterno» (*ewige Liebe*) ve debilitada su influencia. El amor así entendido –como fuerza universal y salvadora– se asimila a las visiones panorámicas que permiten destacar la armonía, y que en esa medida se diferencian de la perspectiva del llano, en la que aparecen en primer plano las disonancias. Al comienzo de la *Novela corta* (comentada ya por nosotros), la princesa subraya la ventaja de contemplar el paisaje desde lo alto: «No es la primera vez que desde un lugar tan elevado y tan extenso contemplo cómo la naturaleza tiene una apariencia tan pura y pacífica y cómo da la impresión de que en el mundo no pudiera suceder nada desagradable»; cuando se regresa a la sociedad del llano, «siempre hay algo por lo que pelear, discutir, algo que solventar o arreglar» (Goethe, 1992: 23). Desde lo alto desciende el impulso que arrebata al alma de Fausto del poder de Mefistófeles, y que constituye la síntesis del amor

y la gracia –tal como se lee en el poema, la combinación del *gracioso amor* y la *amorosa gracia*– y que hace posible la restitución de todas las cosas en Dios o la naturaleza. Una referencia a la apocatástasis encierran los versos con que el coro de ángeles se dirige a las llamas del amor:

> Que la verdad salve
> a los que se consideran réprobos;
> a fin de que se rediman,
> alegres, del mal,
> y sean bienaventurados
> en la universal unión (11803-11808).

La palabra «amor» retorna una y otra vez en la escena final de la obra, en la que el ascenso al cielo de la entelequia fáustica se produce merced a un despojamiento de todo lo ilusorio y aparente, de modo tal que, una vez depurado lo accesorio, persista únicamente lo esencial, el impulso amoroso: «Que todo lo vano, / se volatilice; / que brille la estrella duradera, / núcleo del eterno amor» (11862-11865). Pero podría aun decirse que, en el fondo, el amor atraviesa toda la segunda parte como un *Leitmotiv* que prefigura la salvación del protagonista; de modo palmario, como vimos, al comienzo del cuarto acto: con la nube de Margarita que se aleja llevando lo mejor del interior de Fausto, que aguarda la redención final. El papel de intercesora ante la Virgen por la salvación de Fausto –su antiguo amante–, en virtud del cual Margarita posee en la obra una función más importante que Helena, ilustra el hecho de que, para Goethe, el amor tiene, en el orden universal, un valor superior al de lo bello. A propósito de la significación de los dos personajes femeninos más importantes de la obra ha escrito acertadamente von Wiese:

> desde la perspectiva de la totalidad del poema, ¿qué significa Helena y qué significa Margarita para Fausto? Helena pudo conceder la felicidad de los dioses; Margarita, enredada en

> la culpa, puede sin embargo salvar también a través de la redención. Si Goethe ha observado lo divino en un símbolo femenino, lo encuentra en Helena como la *divinización del hombre a través de lo bello*; en Margarita, en cambio, como la *redención del hombre a través del amor*. Aún más fuerte y duradero que lo bello es el amor (von Wiese, 1983: 169).

En este enaltecimiento del amor juega un papel sobresaliente su carácter reconciliador, antitrágico, fundador de un orden que está por encima de la voluntad de poder, más allá de la posesión y la violencia. Para el vitalismo goetheano, es en esta permanencia dentro del cambio –que el amor garantiza– donde debería rastrearse el principio fundamental de una naturaleza que es, en esencia, más antigua y más firme que todas las querellas de una historia humana atravesada por lo trágico. Este principio obtiene la salvación de Fausto, mucho más que cualquier impulso o empeño del propio personaje. En el fondo, deberíamos ver en el final del drama una de las numerosas y variadas tentativas de Goethe para elaborar poéticamente sus ideas de polaridad y progreso. En la visión goetheana del ser humano, existen en este último dos tendencias: una (asociada por el escritor con lo masculino) identificada con el empeño, la búsqueda, la lucha, la actividad incesante, la agitación y el anhelo; otra orientada hacia la serenidad y la contemplación, hacia la perfección y la felicidad: hacia lo Eterno-Femenino, ligado al amor entendido como fuerza conciliadora y salvadora. La importancia que el componente fáustico posee para Goethe está probada por el énfasis que el autor –ante todo, en su obra tardía– ha puesto sobre la actividad y, ante todo, sobre la actividad *conjunta* de los hombres, como dimensión sustancial y en muchos aspectos positiva del mundo moderno. Pero la historia de vida de Fausto muestra hasta qué punto este principio se pierde en los meandros del error y la culpa, y solo puede sustraerse a lo trágico gracias a la intervención

del principio contrario, que arranca al hombre del mundo agitado de las apariencias y lo reconduce –gracias a la intervención del amor– a lo esencial y duradero.

El hecho de que Goethe haya configurado la salvación de Fausto a través de imágenes cristianas ha generado irritación ya muy temprano. Por un lado, entre quienes veían en ello una deshonrosa avenencia con las tendencias espiritualistas: una claudicación del escritor materialista y pagano ante el idealismo hegemónico. Por otro, en una religiosidad puritana que tenía que sentirse escandalizada ante el ostensible erotismo de las escenas finales. Unos y otros se equivocan quizás al tomar demasiado en serio el Paraíso del final, al no entender en qué medida la rehabilitación que en él se realiza de los símbolos cristianos está atravesada por lo grotesco y la ironía. En sí, toda la obra del viejo Goethe se caracteriza –de manera particularmente eficaz, en las últimas escenas del *Fausto*– por una intrincada fusión de seriedad y humorismo, conformando aquel estilo al que Henkel denominó con acierto *broma seria* (*ernste Scherze*). En este aparente oxímoron podría verse sintetizada la compleja disposición de Goethe ante el mundo moderno, a cuya elaboración dedicó su obra tardía. Por un lado, el escritor es consciente de la intensa fragilidad que define la experiencia vital posterior a la Revolución Francesa. Del modo más dramático se expresa esta perspectiva en una conversación con Karl Sieveking del 18 de abril de 1809, en la que Goethe contrapone los tiempos más recientes con los de su juventud:

> Ahora habló [Goethe] acerca de su venturosa juventud; en aquel entonces habría podido perder años; ahora, ni un solo día; el mundo se ha vuelto más serio; como el náufrago, debemos mantenernos sobre la tabla que nos ha salvado, y olvidarnos de las cajas y arcones perdidos (Biedermann/Herwig, 1998: 2, 497).

Pero frente a la escéptica, pesimista inquietud –en alusión casi a la Inquietud (*Sorge*) fáustica– que genera en Goethe la sospecha de que la historia humana podría descarriarse definitivamente hacia la catástrofe, se perfila, como polo opuesto y vital, la creencia en que la desesperación es, en última instancia, irreal. Y esta creencia se relaciona con la esperanza puesta por el autor, como dice Henkel a propósito de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*, en

> aquella reserva del mundo que Goethe era aún lo bastante feliz para denominar *naturaleza*, y que incluía la eternidad de esta tanto como la confianza en la infinita capacidad de regeneración de lo creado. Y así es como al final de la novela de vejez prevalece también la esperanza (Henkel, 1982b: 122).

Lo que Henkel sostiene a propósito del segundo *Wilhelm Meister* podría aplicarse con mayor fundamento aún al segundo *Fausto*: entre tragedia y carnaval, entre lo grotesco y lo sublime, entre catástrofe y apocatástasis, toda la segunda parte y su final trascendente trazan tanto un escenario apocalíptico como un horizonte de redención. El último acto del drama pone de manifiesto el temor ante la definitiva nulidad de la vida y de los proyectos de Fausto, pero también apunta a demostrar, como sostiene Mattenklott, que la muerte no es «definitiva y eterna»; que el «mayor escándalo de toda vida, la muerte en su monstruosidad destructora de la vida, puede perder merced a la risa su poder de atemorizar los ánimos» (Mattenklott, 2004: 470). Ante la risa se disuelve la aniquiladora seriedad del mundo como una incorpórea fantasmagoría.

MIGUEL VEDDA[21]

---

21. Prof. titular de la cátedra de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e investigador del Conicet.

Nota sobre la traducción

La presente traducción toma como base el texto de la edición preparada por Albrecht Schöne para la *Frankfurter Ausgabe* de las obras de Goethe (*Faust*. Ed. de Albrecht Schöne. *Sämtliche Werke*. Vol. 7. 2 tomos. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1994). Tanto para la resolución de pasajes particulares como para la realización de las notas, nos apoyamos también en otras ediciones alemanas, cuyas referencias indicamos en la bibliografía. En las citas que aparecen en la introducción y en las notas, recurrimos siempre a las mejores ediciones disponibles en castellano; en aquellos casos en que no existen traducciones a nuestra lengua, o en que nos parecieron deficientes las disponibles, ensayamos una traducción propia. Siguiendo un criterio difundido, no damos las referencias textuales en las citas de la correspondencia y de los diarios de Goethe. Los pasajes que aparecen entre corchetes [ ] presentan propuestas realizadas por los editores para completar lagunas en el texto fuente. En unos pocos casos, repetimos en notas al pie algunas observaciones realizadas en la «Introducción»: preferimos esta duplicación antes que dejar sin esclarecer pasajes de la obra. En la formulación y puntuación de todas las indicaciones escénicas, respetamos el texto editado por Albrecht Schöne. También nos basamos en esta edición para establecer las sangrías, correspondientes a las diferentes formas métricas.

Sería ocioso insistir sobre la dificultad que supone traducir una obra como el *Fausto* goetheano; la variedad métrica, el espectro de registros –que van desde la lengua vulgar y cotidiana hasta el estilo sublime–, la complejidad del contenido y, en sí, las comprensibles divergencias entre el alemán de la época de Goethe y el castellano de comienzos del siglo XXI son solo algunos de los ejemplos que podrían aducirse para ilustrar la complicación de esta empresa. Creemos que,

a la hora de traducir una obra algo alejada del presente, modernizar por completo el lenguaje es tan desacertado como apelar a un lenguaje arcaizante: en ambos casos, es común que el resultado sea involuntariamente risible. La estrategia más apropiada –la que intentamos adoptar aquí– es, en nuestra opinión, ensayar una vía media.

Hemos decidido traducir en verso el drama de Goethe,[22] lo que, entre otras cosas, tiene la ventaja de ofrecer un texto estructurado –y numerado– de un modo bastante próximo al original; en cambio, preferimos no verter en rimas los pasajes rimados del *Fausto*; creemos que la determinación contraria no solo violenta el sentido del original, sino que además –salvo honrosas y muy raras excepciones– termina produciendo un texto estéticamente deficiente, cuando no directamente caricaturesco.

---

22. A excepción, naturalmente, de los pasajes finales del primer *Fausto* que fueron escritos en prosa.

CRONOLOGÍA

1749	Nace en Frankfurt, el 28 DE AGOSTO, hijo de Johann Caspar Goethe (1710-1782) y Katharina Elisabeth Textor (1731-1808).
1759	Frankfurt es ocupada por los franceses, en el marco de la Guerra de los Siete Años (1756-1763).
1764	Coronación del emperador José II.
1765	Entre octubre de este año y 1768, Goethe realiza estudios en Leipzig. Surge el libro de canciones *Annette. Los caprichos de los amantes.*
1768-70	Permanece en Frankfurt.
1770	Entre MARZO de este año y 1771 permanece en Estrasburgo. Visita recurrentemente en Sesenheim a Friederike Brion (1752-1813), con la que establece una relación sentimental. Se gradúa como Licenciado en Derecho.
1771-72	Permanece en Frankfurt. Durante un corto tiempo se desempeña como abogado. *Götz von Berlichingen.* Publica en la revista *Frankfurter Gelehrten-Anzeigen.* «Acerca de la arquitectura alemana».
1772	Entre MAYO y SEPTIEMBRE permanece en Wetzlar. Conoce a Lotte Buff (1753-1828), el principal modelo para la Charlotte del *Werther.*
1773-75	Escribe farsas, poemas, el drama *Clavigo,* los primeros esbozos del *Fausto* y de *Egmont. Werther.* Se compromete con Lili Schönemann (1758-1817).
1775	Entre MAYO y JUNIO, viaje a Suiza. NOVIEMBRE: arriba a Weimar, por invitación del duque Carl August (1757-1828).
1776	Es designado miembro del Consejo Secreto. Conoce a Charlotte von Stein (1742-1827). *Los hermanos.* Supervisa las minas en Ilmenau.

1777 Entre NOVIEMBRE y DICIEMBRE, viaje por el Harz y escala el Brocken; escribe el *Viaje por el Harz en invierno.*

1778 En MAYO viaja a Berlín. Guerra por la sucesión en Baviera (1778-1779)

1779 Asume la dirección de la Comisión de Guerra y de Construcción de Caminos. Versión en prosa de *Ifigenia en Táuride.* La obra es estrenada en Ettersburg (con Carl August y Goethe como actores). Entre SEPTIEMBRE de este año y ENERO de 1780, segundo viaje a Suiza.

1781 Segunda versión en prosa de *Ifigenia.*

1782 Recibe título de nobleza. Dirige la Administración de Finanzas.

1783 Ingresa a la Orden de los Iluminados. Compone los poemas incluidos en el *Wilhelm Meister.*

1784 Se ocupa en investigaciones sobre anatomía; descubre el hueso intermalar. *Sobre el granito. Los misterios* (1784-1785).

1785 Abandona, sin concluirla, la novela *La misión teatral de Wilhelm Meister.* Tratativas acerca de la Liga de Príncipes. Se dedica a estudios de botánica.

1786 Entre SEPTIEMBRE de este año y JUNIO de 1788 realiza su primer viaje a Italia.

1787 Versión en verso de *Ifigenia.*

1788 *Egmont.* Es eximido del desempeño de cargos en el gobierno del ducado de Weimar. Comienza la relación con Christiane Vulpius (1765-1816). *Elegías romanas.*

1789 Termina el *Torquato Tasso.* En DICIEMBRE nace su hijo August (muerto en 1830), el único de sus hijos que sobrevive a los primeros días de vida.

1790 Se concluye la edición de los *Schriften* (Escritos) de Goethe, en 8 volúmenes. Entre MARZO y JUNIO viaja a Venecia. *Epigramas venecianos*. Entre JUNIO y OCTUBRE, permanece en los campamentos de guerra en Silesia. Realiza estudios sobre anatomía, botánica, óptica. *Metamorfosis de las plantas*. Aparece *Fausto. Un fragmento*.

1791 Asume la dirección del teatro de la corte. Escribe *El gran Copto*; también dos fascículos de las *Contribuciones sobre óptica*. El nuevo Teatro de Weimar es inaugurado bajo la dirección de Goethe.

1792 Entre AGOSTO y NOVIEMBRE, acompaña a Carl August, que participa de la Primera Guerra de Coalición (1792-1797) como general prusiano (cf. *Campaña en Francia*, 1822). Goethe ve los resultados del cañoneo de Valmy: «Aquí y hoy se inicia una nueva época en la historia universal». Comienzan a publicarse los *Neue Schriften* (Nuevos escritos), que alcanzarán los 9 volúmenes en 1799.

1793 *El ciudadano general*. Carl August toma parte en el cerco de Maguncia. Goethe lo acompaña y asiste a la caída de la República de Maguncia (cf. *Sitio de Maguncia*, 1822).

1794 *Reineke el zorro*. Comienzo de la amistad con Schiller (1759-1805). Trabaja en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, que concluirá en 1796.

1795 Comienza a editarse la revista *Las Horas*. Aparecen las *Elegías romanas* y el ciclo de novelas cortas *Conversaciones de emigrantes alemanes*.

1796 Escribe, en colaboración con Schiller, las *Xenias*.

1797 Escribe una serie de importantes baladas, por lo que este año es denominado usualmente, por

los biógrafos y críticos, *das Balladenjahr* (el año de las baladas). Entre JULIO y NOVIEMBRE, viaja por el sur de Alemania y por Suiza. Tiene lugar el Congreso de Rastatt (1797-1798). Aparece la epopeya burguesa *Hermann y Dorothea*.

1798 Comienza a editarse la revista *Los Propileos*, que publicará su último número en 1800.

1799 Trabaja en el poema épico *La Aquileida*. Estalla la Segunda Guerra de Coalición, que se extenderá hasta 1802.

1802 Estreno de la versión en verso de *Ifigenia*, en la reelaboración de Schiller.

1803 Trabaja en el drama *La hija natural*, que queda inconcluso. Establece relaciones de amistad con la casa Frommann en Jena; allí conoce, en 1807, a Wilhelmine Herzlieb (1789-1865). Llega a su fin el Sacro Imperio Romano.

1804 Conoce a Madame de Staël. *Winckelmann y su siglo*. Napoleón se corona a sí mismo como emperador.

1805 Padece una severa enfermedad renal. Muere Schiller; se celebran las exequias en Lauchstädt, con el *Epílogo a «La campana» de Schiller*, de Goethe. Comienza la amistad con Zelter (1758-1832).

1806 El 14 DE OCTUBRE tiene lugar la batalla de Jena. Es ocupado Weimar. Goethe se casa con Christiane Vulpius. Se funda la Liga del Rin.

1807 Concluye la primera parte del *Fausto*. Comienza a trabajar en *Pandora* (1807-1810). Estreno del *Tasso*. Muere en Weimar Anna Amalia.

1808 Publicación del primer *Fausto*. Primera edición de las obras completas, en 12 volúmenes (1806-

1808) Encuentro con Napoleón en el Congreso de Erfurt. Concluye la Tercera Guerra de Coalición (1805-1807).

1809 *Las afinidades electivas.* Comienza a escribir su autobiografía. Comienza la campaña de Napoleón contra Austria. Se producen levantamientos en el Tirol, en España, en Calabria.

1810 *Teoría de los colores.*

1811 Aparece su autobiografía: *De mi vida. Poesía y verdad* (6 volúmenes hasta 1822).

1812 Encuentro con Beethoven en Teplitz. Encuentro con la emperatriz María Ludovica de Austria. Campaña de Napoleón en Rusia.

1813 Permanece en Teplitz entre ABRIL y AGOSTO. Guerra de Rusia, Prusia y Austria contra Napoleón. 16-18 DE OCTUBRE: batalla de Leipzig. En ABRIL, Napoleón se ve obligado a abdicar y es desterrado a la isla de Elba. Tiene lugar el Congreso de Viena.

1814 Viaje por el Main y el Rin. Conoce a Marianne von Willemer (1784?-1860).

1815 *El despertar de Epiménides* (obra festiva en ocasión de la victoria sobre Napoleón). *Soneto.* Nuevo viaje por el Main y el Rin. Viaje a Colonia en compañía del Freiherr vom Stein. Segunda edición de las obras completas, en 20 volúmenes (1815-1819). Los Cien Días de Napoleón. Batalla de Waterloo. Destierro de Napoleón en Santa Helena. Sachsen-Weimar es convertido en Gran Ducado.

1816 Muerte de Christiane. Comienza a publicarse la revista *Arte y Antigüedad*, que seguirá editándose hasta 1832.

1817 Es despedido de su cargo de director del teatro. Su hijo se casa con Ottilie von Pogwisch (1796-1872). Son sus nietos Walter (1819-1885), Wolfgang (1820-1883). Su nieta Alma muere a los 45 días de vida. Comienza a publicarse la revista *Sobre ciencias naturales*, que continuará apareciendo hasta 1824. En OCTUBRE tiene lugar la Fiesta de Wartburg.

1819 *Diván Occidental-Oriental*. Se estrenan escenas del *Fausto* en Berlín. Son aprobadas las Resoluciones de Karlsbad, en las que participaron los Estados más influyentes de la Confederación Alemana; las resoluciones tenían por objeto central reprimir las sublevaciones y la ideología revolucionarias.

1821 Primera versión de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*.

1823 A comienzos de año cae gravemente enfermo. Johann Peter Eckermann (1792-1854) se traslada a Weimar. Entre JUNIO y SEPTIEMBRE permanece en Bohemia; conoce en Marienbad a Ulrike von Levetzow (1804-1899). *Elegía de Marienbad*.

1825 Retoma el trabajo con la segunda parte del *Fausto*.

1826 Comienza a aparecer la *Gesamtausgabe letzter Hand* («Edición de obras completas de última mano»); hasta 1831 aparecieron 40 volúmenes; entre 1833 y 1842 aparecieron 20 más; entre ellos, como primer volumen, la segunda parte del *Fausto* (1833). Contemplación del cráneo de Schiller.

1827 Aparece *Helena. klassisch-romantische Phantasmagorie* («Helena. Fantasmagoría clásico-romántica»).

1828 Muere el gran duque Carl August. Concluye la escritura de la *Novela corta.*,

1829 Segunda versión de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister.* Estreno del primer *Fausto.*

1830 Muere su hijo en Roma. Goethe participa de la controversia entre Cuvier y Geoffroy en la Academia de París. Tiene lugar la Revolución de Julio en París. Comienza el «reinado burgués» de Luis Felipe.

1831 Redacta su testamento. Termina la composición del segundo *Fausto.* Celebra su último cumpleaños en Ilmenau.

1832 Sale por última vez de su casa el 14 DE MARZO. El 16 DE MARZO cae enfermo. Muere el 22 DE MARZO en su casa, en Frauenplan. El 26 DE MARZO es sepultado en la bóveda ducal.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE GOETHE

1.1. Ediciones de las obras de Goethe en alemán

Goethes Werke. Ed. por encargo de la gran duquesa Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe [= WA]. 143 vols. Weimar: Hermann Böhlau, 1887-1919.

Gedenkausgabe der Werke. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Ed. de Ernst Beutler. 40 vols. Zúrich: Artemis, 1948-1954 (3 vols. suplementarios: 1960-1971).

Berliner Ausgabe: *Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Ed. por Siegfried Seidel *et al.* 22 vols. Berlín, Weimar: Aufbau-Verlag 1965-1978; vol. suplementario: 1978.

Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe [= MA]. Ed. de Karl Richter *et al.* 20 vols. en 25 tomos más un volumen de índice. Múnich: Carl Hanser, 1985 y ss.

Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe [= FA]. Ed. por Friedmar Apel *et al.* 40 vols. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1985 y ss (*Faust:* ed. de Albrecht Schöne, 1994).

Werke. Hamburger Ausgabe [= HA]. Ed. de E. Trunz. 14 vols. Múnich: dtv, 1998.

1.2. Ediciones en castellano citadas en la introducción y en las notas

«Prometeo» (trad. de R. Alcalde). En: Alcalde, Ramón, *Estudios críticos de poética y política*. Buenos Aires: Conjetural, 1996, p. 125.

«Relato». En: *Cuentos románticos alemanes*. Presentados por Hugo von Hofmannsthal. Trad.: María Antonia Seijo Castroviejo y Begoña Llover. Madrid: Siruela, 1992, pp. 17-32.

De mi vida. Poesía y verdad. México: Porrúa, 1985.

Ensayos sobre Arte y Literatura. Edición de Regula Rohland de Langbehn. Traducción de Regula Rohland de Langbehn con Miguel Vedda y otros. Málaga: Analecta Malacitana, 2000.

Narrativa. Trads. de M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas de M. Siguán. Madrid, etc.: Biblioteca de Literatura Universal, 2006.

Obras completas. Recopil., trad., pról. y notas de Rafael Cansinos Assens. 7 vols. Madrid: Santillana, 2003.

Viaje a Italia. Trad. de Manuel Scholz Rich. Barcelona: Ediciones B., 2001.

1.3. Ediciones de *Fausto* en castellano (selección)

Fausto y el segundo Fausto. Seguidos de una colección de poesías alemanas. Trad.: L. Aquarone. París: Garnier, 1921.

Fausto. Trad. de Augusto Bunge. Buenos Aires: J. L. Rosso, 1926.

Fausto. Trad. de Teodoro Llorente. Buenos Aires: Sopena, 1942.

Fausto. Trad. de F. Pelayo Briz. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

Fausto. Trad. de Augusto Bunge. Palabras prelim. de Juan Probst. Buenos Aires: Sección Anglogermánica del Instituto de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1949.

Fausto. Trad. de N. Silvetti Paz. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Fausto. Trad. de José María Valverde. Introd. de Francisca Palau Ribes. Barcelona: Planeta, 1980.

Fausto. Trad. de Pedro Gálvez. Barcelona: Bibliotex, 1986.

Fausto. Trad. de José Roviralta Borrell. México: Porrúa, 1992.

Fausto. Trad. de Miguel Salmerón. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

Fausto. Trad. de José Roviralta Borrell. Ed. de Manuel José González y Miguel Ángel Vega. Apéndice: «Noche de Walpurgis», trad. por Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Fausto. Trad. de Pedro Gálvez. Prólogo de Eugenio Trías. Madrid: Millenium, 1999.

Fausto. Trad. y estudio preliminar de Francisco Ayala. México: Océano, 1999.

Fausto. Trad. de José Roviralta Borrell. Ed. de Manuel José González y Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 2001.

Fausto. Trad. de Luis Miguel Nieto. México: Grupo Editorial, 2002.

Fausto. Trad. de Rafael Cansinos-Asséns. Estudio y notas de Emilio Tadeo Blanco. Madrid: Suma de Letras, 2002.

Fausto. Trad. de J. Roviralta Borrell. Buenos Aires: Losada, 2005.

Fausto. Ed. bilingüe de Helena Cortés Gabaudán. Madrid: Abada, 2010.

Urfaust. Trad., pról. y notas de Mercedes Rein. Buenos Aires, Montevideo: Arca/Galerna, 1967.

2. Bibliografía básica en castellano sobre Goethe

Acosta, Luis / Esteve, María Luisa / Hernández, Isabel / Raders, Marget (eds.), *Encuentros con Goethe.* Madrid: Trotta, 2001.

Battistessa, Ángel J. (dir.), *Verbum.* Revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA) 82 (1932). [Número realizado en conmemoración del centenario de la muerte de Goethe].

Benjamin, Walter, *Dos ensayos sobre Goethe.* Trad. de Graciela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa, 1996.

Estiú, Emilio, *El mundo estético de Goethe.* La Plata: Escuela Superior de Lenguas Vivas, 1950.

Mann, Thomas, «La carrera de Goethe como hombre de letras». En: *Freud, Goethe, Wagner, Tolstoi.* Buenos Aires: Poseidón, 1944, 57-112.

Mariño, Francisco Manuel, *La unidad de la novelística de Goethe.* Valladolid: Universidad de Valladolid / Seminario de la Facultad de Derecho, 1993.

Reyes, Alfonso, *Trayectoria de Goethe.* México, Buenos Aires: FCE, 1954.

Rukser, Udo, *Goethe en el mundo hispánico.* Trad.: Carlos Gerhard. México: FCE, 1977.

Siguán, Marisa, «Introducción». En: Goethe, Johann Wolfgang, *Narrativa.* Trads. de M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas de M. Siguán. Madrid, etc.: Biblioteca de Literatura Universal, 2006, pp. XI-CLXVII.

—Jané, Jordi (eds.), *Ihr mögt mich benutzen. Goethe: usos y abusos.* Barcelona: Sociedad Goethe de España, 2003.

Simmel, Georg, *Goethe, seguido de Kant y Goethe.* Trad. de J. Rovira Armengol. Buenos Aires: Nova, 1949.

Sacristán, Manuel, *Lecturas 1: Goethe, Heine.* Barcelona, Ciencia Nueva, 1967.

Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía.* Trad. de Francisco L. Lisi. Madrid: Visor, 1992.

Trías, Eugenio, *Conocer Goethe y su obra.* Barcelona: Dopesa, 1980.

VV. AA., *Goethe 1749 – 28 de Agosto – 1949.* Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1949.

VV. AA., *Homenaje a Goethe en el II Centenario de su Nacimiento.* La Plata: Escuela Superior de Lenguas Vivas, 1949.

VV. AA., *Individuo y literatura en la época de Goethe.* Valencia: Natán, 1989.

3. Bibliografía básica en castellano sobre el *Fausto*

Adorno, Theodor Wiesengrund, «Sobre la escena final de *Fausto*». En: *Notas sobre literatura.* Obra completa, 11. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, pp. 125-135.

Bloch, Ernst, «Paradigmas de la transposición de fronteras: Fausto y la apuesta por el momento colmado». En: *El principio esperanza.* 3 vols. Trad. de Felipe González Vicén. Madrid: Aguilar, 1977-1980, vol. III: 1980, pp. 126-151.

Croce, Benedetto, «La escena final del *Faust*». En: *Goethe.* 2 vols. Trad. de Manlio Lugaresi. Mendoza: Sociedad Goetheana Argentina, 1956, vol. 2, pp. 33-53.

Gimber, Arno / Hernández, Isabel (coords.), *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico.* Madrid: Editorial Complutense, 2009.

Lukács, György, *Estudios sobre el Fausto.* En: *Realistas alemanes del siglo XIX.* Trad. de Jacobo Muñoz. México: Grijalbo, 1970, pp. 343-448.

Monterde, Francisco, *Goethe y su Fausto.* México: Imprenta Universitaria, 1949.

Rohland de Langbehn, Regula / Vedda, Miguel / Garnica de Bertona, Claudia (eds.), *Anuario Argentino de Germanística V, 2009. XV Jornadas de Literatura en Lengua Alemana, a los 200 años del* Fausto I *de J. W. von Goethe.* Buenos Aires: Asociación Argentina de Germanistas, 2009.

4. Bibliografía general sobre Goethe citada en la introducción y en las notas

Adorno, Theodor Wiesengrund, «Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe». En: *Notas sobre literatura.* Obra completa, 11. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, pp. 475-494.

Arens, Hans, *Kommentar zu Goethes Faust I.* Heidelberg: Carl Winter, 1982.

— *Kommentar zu Goethes Faust II.* Heidelberg: Carl Winter, 1989.

Bergstraesser, Arnold, *Goethe's image of man and society.* Chicago: Henry Regnery, 1949.

Biedermann, Woldemar Freiherr von / Herwig, Wolfgang (eds.), *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Ergänzt und herausgegeben von Wolfgang Herwig.* 5 vols. Múnich: dtv, 1998.

Borchmeyer, Dieter, *Weimarer Klassik.* Weinheim: Beltz Athenäum, 1994.

— *Goethe, der Zeitbürger.* Múnich: Carl Hanser, 1999.

Conrady, Karl Otto, *Goethe. Leben und Werk.* 2 vols. Frankfurt/M: Fischer, 1988.

Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe.* Edición de Francisco Ayala. Barcelona: Océano, 2000.

Eibl, Karl, «Goethes *Faust* als poetisches Spiel von der Bestimmung des Menschen». En: Hamacher, Berndt / Nutt-Kofoth, Rüdiger (eds.), *Johann Wolfgang Goethe. Lyrik und Drama.* Darmstadt: WGB (= Neue Wege der Forschung), 2007, pp. 189-209.

Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik von «Faust II». Sinn und Vorformen.* Frankfurt/M, Bonn: Athenäum, 1964.

— «Das Rätsel der Faust II-Dichtung». En: Keller, Werner (ed.), (ed.), *Aufsätze zu Goethes «Faust II»* (= Wege der Forschung, vol. CXLV). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, pp. 26-54.

Friedrich, Theodor / Scheithauer Lothar J., *Kommentar zu Goethes Faust.* Stuttgart: Reclam, 198.

Grummach, «Prolog und Epilog im Faustplan von 1797». En: *Goethe-Jahrbuch* 14/15 (1953), pp. 63-107.

Gundolf, Friedrich, *Goethe.* Berlín: Georg Bondi, 1918.

Hamm, Heinz, *Goethes «Faust».. Werkgeschichte und Textanalyse.* 3ª ed. Berlín: Volk und Wissen, 1988.

Henkel, Arthur, «Das Ärgernis Faust». En: *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge.* Stuttgart: Metzler, 1982, pp. 163-179 [1982a].

— «*Wilhelm Meisters Wanderjahre*». En: *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge.* Stuttgart: Metzler, 1982, pp. 117-135 [1982b].

Jaeger, Hans, «Der "Wald-und-Höhle"-Monolog im *Faust*». 1991. En: Keller, Werner (ed.), *Aufsätze zu Goethes «Faust I»* (= Wege der Forschung, vol. CXLV). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, pp. 428-442.

Jaeger, Michael, *Fausts Kolonie. Goethes kritische Phänomenologie der Moderne.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

— *Global Player Faust oder Das Verschwinden der Gegenwart. Zur Aktualität Goethes.* Berlín: Wolf Jobst Siedler jr., 2008.

Keller, Werner, «*Faust. Eine Tragödie* (1808)». En: Hinderer, Walter (ed.), *Goethes Dramen: neue Interpretationen.* Stuttgart: Reclam, 1980, pp. 244-280.

—,«Der Dichter in der "Zueignung" und im "Vorspiel auf dem Theater"». En: – (ed.), *Aufsätze zu Goethes «Faust I»* (= Wege der Forschung, vol. CXLV). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, pp. 151-191.

— (ed.), *Aufsätze zu Goethes «Faust II»* (= Wege der Forschung, vol. CDXLV). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Kommerell, Max, «*Faust* II. Teil. Zum Verständnis der Form». En: *Geist und Buchstabe der Dichtung.* 5ª ed. Frankfurt/M: Vittorio Klostermann, 1962, pp. 9-74.

Lage, Victor, «*Faust. Der Tragödie zweiter Teil*». En: Hinderer, Walter (ed.), *Goethes Dramen: neue Interpretationen.* Stuttgart: Reclam, 1980, pp. 281-312.

Lukács, György, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins.* 2 vols. Ed. de Frank Benseler. Vol. 1. Darmstadt y Neuwied: Luchterhand, 1984. Vol. 2. Darmstadt y Neuwied: Luchterhand, 1986.

Mattenklott, Gert, «*Faust II*». En: Witte, Bernd *et al.* (eds.), *Goethe Handbuch.* 6 vols. Stuttgart: Metzler, 2004, vol. 2, pp. 391-477.

Matussek, Peter, «*Faust I*». En: Witte, Bernd *et al.* (eds.), *Goethe Handbuch.* 6 vols. Stuttgart: Metzler, 2004, vol. 2, pp. 352-390.

May, Kurt, *Faust 2. Teil. In der Sprachform gedeutet.* Múnich: Hanser, 1962.

Minor, Jacob, *Goethes Faust. Entstehungsgeschichte und Erklärung.* 2 vols. Stuttgart: Cotta, 1901.

Mommsen, Katharina, *Natur- und Fabelreich in Faust II.* Berlín: de Gruyter, 1968.

— *Goethe und 1001 Nacht.* Frankfurt/M: Insel, 1981.

Osten, Manfred, *«Alles veloziferisch», oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit.* Frankfurt/M: Insel, 2002.

Petersen, Julius, *Die Entstehung der Eckermannschen Gespräche und ihre Glaubwürdigkeit.* Frankfurt/M: Diesterweg, 1925.

Scheithauer, Theodor Friedrich Lothar J., *Kommentar zu Goethes Faust.* Stuttgart: Reclam, 1991.

Schillemeit, Jost, «Satyrspiel und tragische Tetralogien. Zum Kontext einer philologischen Themas beim späten Goethe». En: Floeck, Wilfried / Steland, Dieter / Turk, Horst (eds.), *Formen innerliterarischer Rezeption.* Wiesbaden: Harrassowitz, 1986, pp. 303-318.

Schlaffer, Heinz, *Faust: Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart: Metzler, 1981.

Schmidt, Erich (ed.), *Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Göchhausenschen Abschrift.* 3ª ed., con una introd. ampliada. Weimar: Böhlau, 1894.

Schmidt, Jochen, *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen - Werk - Wirkung.* 3ª ed. Múnich: Beck, 2011.

Schöne, Albrecht, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte.* Múnich: Beck, 1982.

Staiger, Emil, *Goethe.* 3 vols. Zúrich y Freiburg/Breisgau: Atlantis, 1963.

— «Licht und Finsternis». En: *Vier Vorträge zum Goethe-Jahr 1982.* Múnich: Bayerische Akademie der schönen Künste, 1982, pp. 9-35.

Trendelenburg, Adolf, *Goethes Faust, erklärt von Adolf Trendelenburg. Der Tragödie ersten Teil.* Berlín y Leipzig: de Gruyter, 1921.

Viëtor, Karl, *Goethe. Dichtung - Wissenschaft - Weltbild.* Berna: Francke: 1949.

Weber, Wilhelm Ernst, *Goethe's Faust.* Halle: Waisenhaus, 1836.

Wiese, Benno von, «*Faust.* Tragödie und Mysterienspiel». En: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Múnich: dtv, 1983, pp. 122-169.

Witkowski, Georg, «Kommentar und Erläuterungen». En: Goethe, Johann Wolfgang, *Faust.* Ed. de Georg Witkowski. Vol. 2. Leiden: Brill, 1950.

Zimmermann, Rolf Christian, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts.* 2 vols. Múnich: Wilhelm Fink. Vol. 1: 1969; vol. 2: 1979.

5. Otras obras citadas en la introducción y en las notas

Arnold, Gottfried, *Fortsetzung und Erläuterung, oder Dritter und Vierther Theil der unpartheyischey Kirchen- und Ketzer-Historie.* Frankfurt/M: Thomas Fritschens Erben, 1729.

— *Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie.* Vol. III. Schaffhausen: Emanuel & Benedict Hurter, 1742.

Bloch, Ernst, *Geist der Utopie.* Segunda versión. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.

— *Das Prinzip Hoffnung.* 3 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993.

Borchmeyer, Dieter, «Weimarer Klassik und Französische Revolution. Goethes und Schillers Freundschaft. Dichtung, Ästhetik, Kulturtheorie». En: Zmegac, V. (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* vol. I/2. Königstein: Athenäum, 1979, pp. 1-56.

Burchach, Konrad, «Faust und Moses, Teil I». En: *Sitzungsberichte der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philologische-historische Klasse.* Berlín (1912), pp. 358-403, 627-659 y 736-789.

Cazamian, Louis, «Humour in *Hamlet*». En: *Essais en deux langues.* París: Didier, 1938, pp. 111-140.

Creuzer, Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen.* 3ª parte. Segunda edición, totalmente reelaborada. Leipzig y Darmstadt: Carl Wilhelm Leske, 1821.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm, *Cuentos completos.* Trad. de María Antonia Seijo Castroviejo. 4 vols. Madrid: Alianza, 2009.

Hederich, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexikon.* Leipzig: Gleditsch, 1770 (Reproducción facsimilar: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967).

Herder, Johann Gottfried, *Poesía y Lenguaje.* Trad. de Ilse Masbach de Brugger. Buenos Aires: Instituto de Literatura Anglogermánica. Facultad de Fil. y Letras, UBA, 1950.

— *Sämtliche Werke.* Ed. de Bernhard Suphan. 3ª reproducción de la edición de Berlín (1877). 33 vols. Hildesheim, etc: Olms-Weidmann, 1994.

Homero, *La Ilíada.* Trad. de Luis Segalá y Estallela. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006.

La Santa Biblia. Traducida de los textos originales. Madrid: Ediciones Paulinas, 1981.

Leibniz, *Deutsche Schriften.* Ed. de Gottschalk Eduard Guhrauer. Vol. I: 1838; vol. II: 1840. Berlín: Veit und Comp., 1840.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. de Feliu Formosa. Introd. de Paolo Chiarini. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993.

Martini, Fritz, «Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang». En: Grimm, Reinhold (ed.), *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*. 3ª ed. mejorada. 2 vols. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, vol. I, pp. 123-156.

Marx, Karl, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Precedido de Engels, Friedrich, *Esbozos para una crítica de la economía política*. Introducción de Miguel Vedda. Traducción de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Paracelso [Theophrast von Hohenheim], *Sämtliche Werke*. 1ª sección: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften. Ed. de Karl Sudhoff y Wilhelm Matthießen. 14 vols. Múnich y Berlín, Otto Wilhelm Barth, 1922-1933.

Platón, *El banquete*. Trad. y notas de Luis Gil. Pról. de Antonio Rodríguez Huescar. Buenos Aires: Aguilar, 1986.

Schiller, Johann Christoph Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Introd. de Jaime Feijóo. Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 2005.

Shakespeare, William, *Hamlet*. Trad., notas e introd. de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Schlegel, Friedrich, *Sobre el estudio de la poesía griega*. Introducción de Reinhold Münster. Traducción de Berta Raposo. Madrid: Akal, 1996.

Swedenborg, Emanuel, *Arcana coelestia*. 8 vols. Londres: sin indicación de editorial, 1749-1756.

Wahrig, Gerhard, *Deutsches Wörterbuch*. Reeditado por la Dra. Renate Wahrig-Burfeind. Con un «Lexikon der deutschen Sprachlehre». Gütersloh, Múnich: Bertelsmann, 2000.

Wieland, Christoph Martin, *C. M. Wielands Sämtliche Werke*. 39 vols. y 6 vols. suplementarios. Reproducción fotomecánica de la edición de Göschen de 1798. Hamburgo: Hamburger Stiftung zur Förderung der Wissenschaft und Kultur, 1984.

Wilson, Edmund, *The portable Edmund Wilson*. Editado, con introd. y notas, por Lewis M. Dabney. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Winckelmann, Johann Joachim, *Historia del arte en la Antigüedad*. Trad. de Herminia Dauer. Notas prolog. de Emiliano M. Aguilera. Barcelona: Iberia, 1967.

Fausto

DEDICATORIA[1]

¡De nuevo os acercáis, vacilantes figuras,[2]
que en otro tiempo os habéis mostrado a la turbia[3] mirada!
¿Acaso intento esta vez reteneros?
¿Siento mi corazón aún inclinado hacia esa quimera?
¡Os agolpáis!, pues bien, podéis obrar,
según os levantáis, en torno a mí, del vaho y de la niebla;[4]
mi pecho se siente juvenilmente conmovido
por el mágico aliento que circunda vuestro paso.

Traéis con vosotras las imágenes de días felices,
y más de una sombra[5] querida se levanta;
como una antigua saga medio apagada,

---

1. Compuesto posiblemente el 24/6/1797. El poema apareció publicado por primera vez once años después de haber sido escrito, en la edición de *Fausto I* de 1808.

2. En los escritos de Goethe sobre morfología, son designadas de este modo aquellas formas orgánicas que se encuentran sometidas a un proceso de metamorfosis y que, en contraposición con las obras de arte, no aparecen en estado de reposo y completitud, sino en un movimiento continuo. Las figuras aquí mencionadas se distinguen, entonces, de aquellas que están finalmente plasmadas en el poema.

3. Cf. nota al v. 12074.

4. En la *Odisea* homérica (XI, 15), las sombras infernales invocadas mediante la ceremonia de la *nekya* se alzan del vaho y la niebla (ἠέρι καὶ νεφέλῃ). Pero Goethe también recurre a vaho y niebla para caracterizar el paisaje situado al norte de los Alpes, culturalmente vinculado con la tradición medieval y nórdica de la que procede la materia fáustica.

5. Las sombras no se refieren solo a los muertos, sino también a los antiguos amigos de los que el autor se distanció o a los que perdió de vista.

surgen el primer amor y la primera amistad;[6]
el dolor se renueva, el lamento repite
el curso laberíntico, sinuoso de la vida,
y evoca a los buenos seres que, en bellas horas,
engañados por la fortuna,[7] desaparecieron antes que yo.[8]

No escucharán los cantos que siguen
aquellas almas para las que canté los primeros;[9]
esparcido se halla el amistoso gentío;
apagado está, ¡ay!, el primer eco.
Mi canto resuena para la desconocida muchedumbre,
su propio aplauso inquieta mi corazón;
y quien, en otra época, se regocijaba con mi canto,
si vive, vaga disperso por el mundo.

Y me domina una nostalgia, hace tiempo perdida,
por aquel silencioso, grave reino de espíritus;
flota, en tonos indefinidos,
mi susurrante canto, semejante a un arpa eólica;[10]
un estremecimiento me domina, las lágrimas corren,
el duro corazón se siente suave y tierno;
lo que poseo, lo veo como en lejanía,
y lo que desapareció se convierte para mí en realidades.

---

6. Los amigos de las épocas de Estrasburgo y Frankfurt, Friederike Brion y –quizás– los amigos de los primeros años en Weimar, ante quienes leyó los primeros esbozos del *Fausto.* El tema es retomado en el v. 65.

7. Aquellos a los que defraudó la fortuna al fijarles una muerte temprana.

8. La hermana Cornelia y el padre de Goethe.

9. En diferentes momentos de su vida, Goethe leyó escenas del *Fausto* en presencia de familiares y amigos, asumiendo la máscara ficcional del rapsoda homérico. Esto es válido ante todo para las primeras escenas de la obra.

10. Instrumento musical de cuerdas, que produce sonidos al ser rozado por el viento. Denominado así a partir de Eolo, el dios del viento en la mitología griega.

PRELUDIO EN EL TEATRO[11]

DIRECTOR, POETA DRAMÁTICO, PERSONAJE GRACIOSO

DIRECTOR. Vosotros dos, que tan a menudo
me habéis asistido en el apremio y la aflicción,
decid: en suelo alemán,
¿qué aguardáis de nuestra empresa?
Mucho desearía agradar a la multitud,
en especial porque ella vive y deja vivir.
Los postes están puestos, armados los tablados,
y todos esperan una fiesta.
Ya están allí sentados, con las cejas levantadas,[12]
relajados, y con ánimo de sorprenderse.
Sé cómo satisfacer el espíritu del pueblo;
pero nunca me he sentido tan turbado;
sin duda no están acostumbrados a lo mejor,
pero han leído una cantidad terrible de cosas.
¿Cómo hacemos para que todo sea lozano y nuevo,
y también agradable, pero cargado de significado?[13]
Pues, por cierto, me gusta ver a la multitud,

---

11. Compuesto en el segundo semestre de 1798. Según Schillemeit (1986), este preludio no fue escrito originalmente para el *Fausto*, sino como obra de ocasión, destinada a ser leída en el acto de reapertura del teatro de Weimar (12/10/1798). Finalmente, no fue empleado en dicha oportunidad, y Goethe decidió anteponerlo al *Fausto*.

12. Es decir, con una expresión desdeñosa, que denota superioridad.

13. Como director del teatro de Weimar, Goethe albergaba este doble propósito; en una carta a Voigt del 9/12/1808 sostiene que «el fin principal de nuestro teatro es proporcionar tres veces por semana representaciones cargadas de significado y agradables».

cuando su torrente se agolpa en nuestra caseta,
y con contracciones violentamente reiteradas
se comprime para ingresar por la puerta estrecha;[14]
a plena luz del día, ya antes de las cuatro,[15]
ella lucha a empujones para llegar a la caja
y se rompe casi el cuello por un billete
tal como lo hace por pan, durante la hambruna, ante las
[puertas de las panaderías;
este milagro, sobre personas tan diversas,
solo lo produce el poeta; ¡oh!, amigo mío, hazlo hoy.
POETA. Oh, no me hables de aquella variada multitud,[16]
que de solo verla se nos escapa el aliento.
Ocúltame el agitado gentío,
que nos arrastra al remolino, en contra de nuestra volun-
No, condúceme hacia el silencioso rincón del cielo [tad.
en donde tan solo para el poeta florece la alegría pura;[17]
donde amor y amistad procuran y acrecientan,
con mano divina, la felicidad de nuestro corazón.

¡Ah! lo que nace de lo profundo de nuestro pecho,
lo que el labio tímidamente balbucea,
una vez en forma deficiente y la otra, quizás, lograda,
es devorado por la violencia del alocado instante.
A menudo, solo después de haber sido elaborado durante
[años,

---

14. Alusión a Lucas 13, 24.

15. Dos horas antes del comienzo de la representación (en Weimar, en general a las 17.30 o 18.00 horas).

16. Alusión al comienzo de la Oda III, 1 de Horacio: «Odi profanum vulgus et arceo» («Odio al vulgo profano y me aparto de él»).

17. Cf. el siguiente pasaje en carta de Goethe al duque Carl August de Weimar del 8/12/1787: «Para terminar la obra, tendré que concentrarme especialmente. Tengo que trazar a mi alrededor un círculo mágico, para lo cual la fortuna propicia podría dispensarme un lugar propio».

aparece aquello[18] en una forma consumada.
Lo que brilla ha nacido para el instante;
lo auténtico queda incólume para la posteridad.

PERSONAJE GRACIOSO. Si tan solo no tuviera que escuchar nada
[acerca de la posteridad;
en el caso de que *yo* quisiera hablar sobre la posteridad,
¿quién haría bromas para el mundo contemporáneo?
Pues este último las quiere, y ha de tenerlas.
La presencia de un muchacho valeroso,
pienso, ya siempre es algo.
A aquel que sabe expresarse de manera agradable
no lo enfadará el capricho del pueblo;
desea disponer de un gran círculo,
a fin de conmoverlo con mayor seguridad.
Por ello, sed solo valeroso y mostraos ejemplar;[19]
haced que se oiga la fantasía, con todos sus coros,
razón, entendimiento, sentimiento, pasión;
pero –¡tened esto en cuenta!– que no falte la locura.

DIRECTOR. ¡Pero, en especial, que pasen muchas cosas!
Aquí vienen a observar, lo que más quieren es ver.
Si se devanan muchas cosas ante los ojos,
de modo que la multitud pueda mirar boquiabierta de sor-
[presa,
de inmediato habréis triunfado en grande,
y seréis un hombre muy querido.
A la masa, solo podéis dominarla a través de la masa;
a fin de cuentas, cada uno busca algo para sí.
El que aporta mucho aportará algo para unos cuantos;
y todos parten del teatro satisfechos.

---

18. En referencia a lo mencionado anteriormente, a partir del v. 67; es decir: «*lo* que nace de lo profundo de nuestro pecho, / *lo* que el labio tímidamente balbucea».

19. Es decir, un modelo en su arte.

¡Si les dais una pieza, dádsela ya en piezas![20]
Semejante guiso ha de saliros bien;
se lo sirve con facilidad, así como se lo concibe fácilmente.
¿De qué sirve que ofrezcáis un todo?;[21]
el público os lo desgranará.

POETA. ¡No advertís cuán malo es un oficio semejante!
¡Cuán poco cuadra al artista genuino!
La chapucería de esos esmerados señores
es ya en vosotros una máxima, según veo.

DIRECTOR. Un reproche tal no me vulnera:
un hombre que piensa trabajar bien
debe contar con la mejor herramienta.
¡Considerad que tenéis que partir madera blanda,
y tened solo en cuenta para quién escribís!
Si a este lo mueve el aburrimiento,
aquel viene saciado por un abundante banquete;
y, en el peor de los casos,
algunos vienen después de haber leído los diarios.
Acuden a nosotros distraídos, como a los bailes de disfraces,
y es solo la curiosidad lo que da alas a cada uno de sus [pasos;[22]

---

20. Cf. el comentario de Serlo a Wilhelm en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*: «Pero ¿dónde hay un teatro más abandonado que el nuestro? Incluso los autores nos obligan a estas asquerosas mutilaciones y el público las tolera. [...] ¿No es justo que aprovechemos las ventajas que puede depararnos ofrecer obras mutiladas y no completas?» (Goethe, 2006: 413).

21. Una obra concebida y ejecutada como un todo cerrado, de acuerdo con la concepción clasicista de la obra de arte.

22. Es conocida la aversión de Goethe hacia las publicaciones periódicas; cf. en carta a Schiller del 9/8/1797: «todos los placeres, incluso el teatro, tienen que distraernos, y la gran afición del público lector por los periódicos y novelas se debe a que los primeros siempre, y las segundas la mayoría de las veces, promueven distracción en la distracción».

las damas se exhiben a sí mismas y exhiben sus atavíos,[23]
y sin cobrar honorarios participan de la representación.
¿Qué soñáis vos, en vuestras alturas de poeta?
¿Por qué os alegra un teatro lleno?
¡Mirad de cerca a vuestros mecenas!
Una parte de ellos son fríos; la otra parte, rústicos.
Uno, después del espectáculo, espera jugar a las cartas;
otro, tener una noche de lujuria en brazos de una prostituta.
¿Para qué fastidiáis tanto, pobre necio,
a las dulces Musas, con tal finalidad?
Os digo que os limitéis a dar más, y siempre, siempre más;
así no podréis errar la meta;
buscad tan solo desconcertar a los hombres,
ya que es difícil satisfacerlos...
¿Qué os acomete? ¿Arrobamiento, o dolores?

POETA. ¡Vete de aquí, y búscate otro siervo!
¡Es que el poeta ha de echar a perder el derecho supremo,
el derecho humano que le concedió la naturaleza,
de manera criminal, para beneficiarte!
¿A través de qué medio conmueve a todos los corazones?
¿A través de qué medio vence a todos los elementos?
¿No es con la armonía que surge desde el pecho,
y que reconstruye el mundo dentro de su corazón?
Cuando la naturaleza, con regularidad,
devana sobre el huso la eterna extensión del hilo;
cuando la inarmónica multitud de todos los seres
suena de un modo desagradable y caótico:
¿quién divide la sucesión, que fluye siempre idéntica,
dándole vida, de modo que se mueva rítmicamente?

---

23. Cf. Ovidio, *Ars amandi* I, 99: *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* ([las damas romanas] «vienen para observar, pero también par ser ellas mismas observadas»).

¿Quién convoca lo individual para que participe de la armonía universal,
en la que resuena en espléndidos acordes?
¿Quién hace que se desate la tormenta de las pasiones,
y que el atardecer arda en el alma severa?
¿Quién vierte todas las flores de la primavera
por las sendas de la amada?
¿Quién trenza las insignificantes hojas verdes[24]
en una corona honorífica de méritos de toda clase?
¿Quién salvaguarda el Olimpo, quién reúne a los dioses?[25]
La facultad del hombre, que se manifiesta en el poeta.

PERSONAJE GRACIOSO. Emplead, entonces, las bellas facultades[26]
y conducid los asuntos poéticos
tal como se conduce una aventura amorosa.
Uno se aproxima de manera azarosa, siente, se queda
y poco a poco va quedando enredado;
se incrementa la dicha, y luego llega la aflicción;
uno está cautivado, y ahora se aproxima el dolor,
y antes de que uno se dé cuenta, ha nacido una novela.
¡Haz que también nosotros ofrezcamos un espectáculo como este!
¡Echad mano a la rica vida humana!
Todos la viven, pero no muchos la conocen;
y por dondequiera que la toméis, resultará interesante.
En cuadros coloridos, claridad escasa,
mucho de error y un destello de verdad,
así se prepara la mejor bebida,
que a todo el mundo reanima y fortalece.
Entonces se reúne la más bella flor de la juventud

---

24. Es decir que las hojas de laurel no poseen, por sí mismas, ningún valor; solo lo adquieren al conformar la corona destinada a ceñir la frente del poeta.

25. Cf. en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*: «Sí, ¿quién nos ha elevado hasta los dioses, quién nos los ha hecho accesibles sino el poeta?» (Goethe, 2006: 207).

26. *Kräfte*: «facultades», pero también «fuerzas».

ante vuestra obra, y escucha la revelación;
entonces todos los ánimos delicados sorben
de vuestra obra el melancólico alimento;
entonces se estimula ora a este ánimo, ora a aquel,
cada uno ve lo que tiene en su corazón.
Además, están igualmente dispuestos a llorar y a reír,
además honran el brío, disfrutan de la ilusión;
con el que está ya maduro, no se puede hacer nada;
el que está formándose siempre se mostrará agradecido.

POETA. Entonces, devolvedme aquellos tiempos
cuando también yo estaba formándome;
cuando un manantial de cantos apiñados
engendraba yo una y otra vez, de manera continua;
cuando las nieblas me ocultaban el mundo,
el retoño prometía aún prodigios;
cuando arrancaba las mil flores
que copiosamente colmaban todos los valles.
No poseía nada y, sin embargo, tenía bastante:
la sed de la verdad y la complacencia en la ilusión.[27]
Devolvedme en medida ilimitada aquellos impulsos,
la dicha profunda y dolorosa,
la fuerza del odio, el poder del amor,
¡devolvedme la juventud!

PERSONAJE GRACIOSO. La juventud, buen amigo, la necesitas a lo
cuando los enemigos te apremian en las batallas, [sumo
cuando con fuerza se cuelgan
de tu cuello encantadoras muchachas;
cuando, a la distancia, la corona de la veloz carrera[28]
te hace señas desde la meta, difícil de alcanzar;

---

27. Es decir, el gusto por la naturaleza ilusoria del arte; cf. en la autobiografía: «La más alta misión de todo arte consiste en dar, mediante la apariencia, la ilusión de una superior realidad» (Goethe, 1985: 309).

28. La corona que se le otorgaba al vencedor de las carreras en las Olimpiadas de la Antigüedad.

cuando, después de la intensa danza vertiginosa,
uno pasa las noches bebiendo en el desenfrenado festín.[29]
Pero entregarse con coraje y gracia
al conocido pulsar de la lira;
dirigirse, realizando encantadores rodeos,
hacia una meta por uno mismo fijada:
ese, viejos señores, es vuestro deber,
y no os reverenciamos menos por ello.
La vejez no nos hace pueriles, como se dice,
tan solo nos encuentra aún como auténticos niños.

DIRECTOR. Se han intercambiado suficientes palabras,
permitan, por fin, que vea hechos;
mientras os trocáis cumplidos
puede hacerse algo provechoso.
¿De qué sirve hablar tanto de inspiración?;[30]
esta nunca visita a quien vacila.
Si os la dais de poeta,
dominad la poesía.
Ya sabéis lo que necesitamos,
queremos paladear bebidas fuertes;[31]
¡preparádmelas, pues, sin demora!
Lo que no se hace hoy tampoco se hará mañana,
y no hay que dilapidar un solo día;

---

29. *Schmausend:* en la jerga estudiantil, se empleaba el verbo *schmausen*, de manera vulgar, con el sentido de «comer y beber de manera indecorosa» (cf. Wahrig, s.v. «schmausen»).

30. En carta a Schiller del 6/9/1798, Goethe, que se afana en vano por escribir un poema de bodas, exclama: «¡¿De dónde extraer la inspiración?!». Pero comenta que Richter le había asegurado, poco tiempo atrás, que «la inspiración es mera bufonada, y que él solo necesita beber café para escribir, sin poner en juego el pellejo, cosas que consigan fascinar a la cristiandad».

31. Es decir, espectáculos que afecten intensamente la sensibilidad de los espectadores.

la Resolución debe atrapar de inmediato
y con arrojo a lo Posible;
ella no ha de permitir, entonces, que este se escape,
y seguirá actuando, ya que debe hacerlo.

Sabéis que, en nuestros escenarios alemanes,
cada cual ensaya lo que se le ocurre;
por ende, no me escatiméis en este día
ni decorados ni máquinas.
Emplead la luminaria celestial grande y la pequeña,[32]
no vayáis a escatimar las estrellas;
no faltan agua, fuego, acantilados,
animales y aves.
Así recorred, en este angosto tablado,
el entero círculo de la creación
y transitad, con cautelosa premura,
desde el cielo, pasando por el mundo, hasta llegar al
[infierno.[33]

---

32. Cf. Génesis I, 16: «Hizo, pues, Dios dos luminares grandes, el mayor para gobierno del día y el menor para gobierno de la noche, y las estrellas».

33. En la conversación con Eckermann del 6/5/1827, explica Goethe: «Entonces vienen y me preguntan qué idea he tratado de corporeizar en mi *Fausto*. ¡Como si yo mismo lo supiera, y pudiera expresarlo! *Desde el cielo, pasando por el mundo, hasta llegar al infierno*: de ser necesario contestar, esta ya sería una respuesta; pero no es una idea, sino el transcurso de la acción». Lo cierto es que –a diferencia de los libros populares– el *Fausto* de Goethe no muestra ningún viaje por el infierno y, como se advierte, el drama no concluye con la condenación del protagonista. Minor (1901: 2, 69) y Grumach (1953: 75 y s.) suponen que Goethe habría tenido el propósito (finalmente descartado) de anteponer una escena en el infierno al «Epílogo en el cielo».

PRÓLOGO EN EL CIELO[34]

EL SEÑOR,[35] LAS HUESTES CELESTIALES; *después,* MEFISTÓFELES[36]

Se adelantan los tres arcángeles.[37]

RAFAEL. El Sol, según la vieja usanza,[38] une su son
al canto universal de las hermanas esferas.[39]

---

34. Escrito posiblemente hacia 1800, pero bosquejado ya antes de 1797, en el plan más antiguo, en conexión con el epílogo a un juicio a Fausto que iba a desarrollarse en el cielo.

35. Apoyándose en el libro de Job –el intertexto fundamental de toda esta escena–, Goethe denomina a la Divinidad «Señor», y no «Dios».

36. El nombre aparece, con diversas variantes, en los libros populares sobre Fausto, como también en las obras de las compañías ambulantes y del teatro de títeres; ante todo, con la grafía «Mephostophiles». La etimología es incierta; en carta a Zelter del 20/11/1829, Goethe comenta: «Si se entrega a investigaciones históricas y etimológicas, uno se adentra continuamente en terreno cada vez más incierto. ¡No sabría responder directamente de dónde procede el nombre de Mefistófeles!». El personaje posee, en cuanto figura diabólica, un estatus indeterminado: aunque se presente a sí mismo como «el diablo» (v. 1408) o «Satán» (v. 10119), en la escena del pacto dice «no soy uno de los grandes»; en «Entierro», por otra parte, aparecen múltiples «diablos» y «satanes» (11736).

37. La alabanza de las obras del Señor como testimonio de su magnificencia que encontramos en lo que sigue recuerda a Romanos 1, 20: «Porque lo invisible de Dios, entendido desde la creación del mundo mediante las criaturas, es conocido; su eterno poder y divinidad; hasta el punto de ser inexcusables».

38. En concordancia con esa «vieja usanza», no se remite aquí al geocentrismo ptolomeico ni al heliocentrismo copernicano, sino al universo de los pitagóricos, según el cual el Sol, la Tierra y ocho planetas rodean a sus «hermanas esferas» girando en torno al eje común de un fuego central.

39. Alusión a la doctrina pitagórica de la armonía de las esferas. Aristóteles la expone y refuta en *De caelo* B 9, 290 b 15-28.

Y concluye con pasos tonantes el viaje
que le ha sido prescripto.
Su vista concede fuerza a los ángeles,
aunque ninguno pueda sondearlo;
las obras inconcebiblemente sublimes
son magníficas, como en el primer día.[40]

GABRIEL. Y veloz, con rapidez inconcebible,
gira en derredor el esplendor de la Tierra;
la claridad paradisíaca se alterna
con la noche profunda y estremecedora;
alza su espuma el mar, en amplias ondas,
contra el profundo lecho de las rocas,
y roca y mar son arrastrados
en el curso eternamente veloz de las esferas.

MIGUEL. Y tempestades rugen a porfía
desde el mar a la orilla, y desde la orilla al mar,
y forman, rabiosas, a su alrededor,
una cadena, con la repercusión más honda.
Entonces una relampagueante devastación fulgura
en el sendero, precediendo al trueno;
pero tus mensajeros,[41] Señor, veneran
el sosegado curso de tu día.[42]

---

40. Es decir, el día en que las obras fueron creadas. El pasaje recuerda al Génesis 1, 3-4: «Entonces dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz. Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas»; el comentario sobre la perfección de lo creado se repite a lo largo del primer capítulo del Génesis, hasta que en 1, 31 se dice: «Vio Dios todo lo que había hecho y he aquí que todo era bueno».

41. Traducción literal del vocablo griego ἄγγελοι, del que se derivan el alemán «*Engel*» y el castellano «ángeles».

42. Cf. I Reyes 19, 11-12: «Sopló un viento fuerte e impetuoso que descuajaba los montes y quebraba las peñas delante de Yavé, pero Yavé no estaba en el viento. Después del viento, un terremoto; pero Yavé no estaba en el terremoto. Tras el terremoto, un fuego; pero Yavé no estaba en el fuego. Y al fuego siguió un ligero susurro en el aire».

LOS TRES. La visión concede fuerza a los ángeles,
aunque ninguno pueda sondearte,
y todas tus obras sublimes
son magníficas, como en el primer día.

MEFISTÓFELES. Puesto que tú, oh Señor, vuelves a acercarte
y preguntas cómo andan nuestras cosas,
y como, por lo demás, te complacía verme:
así me ves también a mí en medio de tu séquito.
Perdóname, no sé pronunciar palabras elevadas,
aunque se burle de mí todo este grupo;
mi *pathos* seguramente te haría soltar una carcajada
si no hubieras perdido el hábito de reír.
Nada sé decir acerca del Sol y de los mundos,
tan solo veo cómo se afanan los hombres.
El pequeño dios del mundo[43] permanece siempre igual
y es tan extraño como en el primer día.
Viviría un poco mejor
si no le hubieras dado el destello de la luz celestial;
él la llama razón, y solo la emplea
para ser más bestial que cualquier otra bestia.[44]
Lo encuentro, si Vuestra Gracia me lo permite,
semejante a una de esas cigarras de patas largas
que siempre vuelan y, volando, saltan
y que, en cuanto se posan en la hierba, se ponen a cantar
[su vieja cancioncita;
¡y si al menos se limitara a quedarse siempre sobre la hierba!

---

43. Cf. Leibniz, *Ensayos de Teodicea* 2 § 147: «El hombre es allí como un pequeño Dios en su propio mundo o Microcosmos, que él gobierna a su manera».

44. Una idea afín a esta aparece en el tratado de Herder *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* («Otra filosofía de la historia para la formación de la humanidad», 1774): «Usualmente, el filósofo nunca hace más el papel de animal que cuando con mayor seguridad pretende hacer el papel de Dios» (Herder, 1994: V, 557 y s.).

Él[45] mete la nariz donde no debe.
EL SEÑOR. ¿No tienes nada más para decirme?
¿Siempre vienes solo para presentar acusaciones?
¿Nunca encontrarás nada bien sobre la Tierra?
MEFISTÓFELES. ¡No, Señor! Encuentro que todo allí se halla,
[como siempre, cordialmente mal.
Me dan pena los hombres, en sus días de miseria;
ni a mí me complace atormentar a estos desdichados.
EL SEÑOR. ¿Conoces a Fausto?[46]
MEFISTÓFELES. ¿El doctor?
EL SEÑOR. ¡Mi siervo![47]
MEFISTÓFELES. En verdad, os sirve de manera bastante par-
El insensato no bebe ni come nada terrenal. [ticular.
La fermentación[48] lo impulsa hacia la lejanía;
él es consciente solo a medias de su locura;
demanda al cielo las estrellas más hermosas
y a la Tierra, todos los placeres supremos;
ningún objeto próximo o lejano
consigue satisfacer su pecho hondamente conmovido.
EL SEÑOR. Aunque ahora solo me sirve en medio de la
pronto lo conduciré a la claridad.[49] [confusión,
Cuando el árbol pequeño comienza a verdear, el jardinero
que flor y fruto adornarán los años venideros. [ya sabe

---

45. El hombre.

46. Este diálogo reescribe Job 1, 6-12.

47. En el Antiguo Testamento, la palabra «siervo» es empleada a menudo para designar a los elegidos de Dios; así son llamados Moisés, David e Isaías.

48. La fermentación (del vino) aparece aquí como metáfora del proceso de perfeccionamiento que habría de recorrer Fausto.

49. El acceso a la claridad es la meta del derrotero de Fausto, que durante su existencia terrenal se mueve en medio de turbiedades. De ahí que el adjetivo *trübe* recorra todo el poema, y encuentre su expresión final en la última escena, donde Margarita ve cómo Fausto regresa al cielo «ya libre de turbiedad» (vv. 12074 y s.; cf. nota a estos versos).

MEFISTÓFELES. ¿Qué apostáis?; ¡habréis de perderlo,
si me concedéis el permiso
de conducirlo dulcemente por mi senda!
EL SEÑOR. En tanto viva él sobre la Tierra,
no te estará vedado intentarlo.
El hombre yerra en tanto se esfuerza.[50]
MEFISTÓFELES. Os lo agradezco; pues con los muertos
nunca me he sentido a gusto.
Lo que prefiero son las mejillas llenas y lozanas,
con un cadáver no estoy nunca cómodo;
me ocurre como al gato con el ratón.
EL SEÑOR. ¡Pues bien, te está permitido hacerlo!
Aleja a este espíritu de su fuente originaria[51]
y, si puedes atraparlo, condúcelo
cuesta abajo por tu camino;
y quedarás confundido si tienes que admitir
que un hombre bueno, en su aspiración oscura,
sigue teniendo conciencia acerca del buen camino.
MEFISTÓFELES. ¡Bien!, solo que no tomará mucho tiempo.
No me inquieta en absoluto mi apuesta.
En el caso de que consiga mi propósito,
permitidme que cante victoria a voz en grito.

---

50. En el «Preludio en el teatro», el Personaje Gracioso demandaba ya que en la obra hubiera «poca claridad, / mucho de error y un destello de verdad». En carta a Schubart del 3/11/1820, Goethe decía, refiriéndose a la segunda parte del *Fausto*, que «hay aún algunos errores espléndidos, reales y fantásticos sobre la Tierra, en los que el pobre hombre puede perderse de manera más noble, digna, elevada que en la ordinaria primera parte». Ya en 1796 se leía, en las *Xenias*: «Nunca nos abandona el error, pero una elevada necesidad / siempre impulsa levemente hacia arriba, en dirección a la verdad, al espíritu que se esfuerza».

51. En *Von dem höchsten Gute* («Acerca del bien supremo»), incluido en *Deutsche Schriften* («Escritos alemanes») sostiene Leibniz: «Así como él [= Dios] es, pues, una fuente originaria [*Urquell*] de todas las cosas, así también todo conocimiento fundamental ha de ser derivado del conocimiento de Dios» (Leibniz, 1840: II, 35).

Ha de morder el polvo y con ganas,
como mi tía, la famosa serpiente.[52]

EL SEÑOR. También podrás presentarte a voluntad;
jamás odié a tus semejantes.
De todos los espíritus que niegan
el pícaro es el que menos me estorba.
Con suma facilidad puede relajarse la actividad del hombre,
quien pronto se complace en el reposo absoluto;[53]
por ello le asigno gustoso un compañero
que lo tienta e influye sobre él y que –en cuanto demonio–
[tiene que producir.[54]
¡Pero vosotros, auténticos hijos de Dios,[55]
disfrutad de la belleza viva y espléndida!
Que lo que está en devenir, y eternamente actúa y vive,[56]
os encierre dentro de los encantadores límites del amor;
y lo que flota como aparición vacilante,
afianzadlo a través de pensamientos duraderos.

---

52. En Génesis 3, 14, Yavé le dice a la serpiente: «Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás del polvo de la tierra todos los días de tu vida».

53. Se hace referencia aquí a la melancolía. En escritos de los comienzos del cristianismo, la *acedia* aparece como uno de los ocho pecados principales; desde Gregorio Magno es subsumida bajo la *tristitia*, que constituye uno de los siete pecados capitales y que, como falta contra el Espíritu Santo, acarreaba la pérdida del estado de gracia.

54. *Schaffen*: lo traducimos como «producir» a fin de mantener la coherencia con el empleo de este término en los vv. 1336 y s. y 11598 y s.

55. El apelativo de «hijos de Dios» no se aviene con una representación cristiano-monoteísta; en Job 1, 6, los ángeles son designados como «hijos de Dios» (*bnei ha'elohim*; en la Vulgata: *filii Dei*).

56. Consustancial a la visión del mundo de Goethe es la idea de que Dios actúa «en lo vivo», en «lo que deviene y se transforma» (convers. con Eckermann, 13/2/1829). Ver más abajo los vv. 789 y s., donde se dice, a propósito de Cristo resucitado: «en el goce del devenir / está cerca de la alegría creadora».

El cielo se cierra, los arcángeles se dispersan.

MEFISTÓFELES. (*Solo.*) De tiempo en tiempo, me gusta ver al [Viejo,
y me guardo de romper con él.
Es muy gentil que un gran Señor
hable de manera tan humana con el propio diablo.

Primera parte de la tragedia

NOCHE

En un cuarto gótico estrecho y de elevadas bóvedas.
FAUSTO, *inquieto, sentado en su butaca ante el pupitre.*

FAUSTO. Filosofía,
derecho, medicina,
y, por desgracia, también teología[57]
he estúdiado a fondo, ¡ay!, con ardiente empeño.
¡Y aquí estoy, pobre tonto!
y soy tan sabio como antes;
me llaman magíster, e incluso doctor,[58]
y ya van para diez años
que hacia arriba y hacia abajo, y a diestro y siniestro
llevo de la nariz a mis discípulos...
¡Y veo que no podemos saber nada!
Esto casi me consume el corazón.
Por cierto que soy más sensato que todos esos engreídos,

---

57. En las universidades del Medioevo y de comienzos de la Modernidad, los estudiantes iniciaban sus estudios en la Facultad de Filosofía (donde aprendían gramática, retórica, dialéctica y algunas especialidades) antes de ingresar a una de las tres Facultades superiores. La secuencia que aquí se establece no es arbitraria, ante todo en lo que concierne a los profesores: en efecto, los de filosofía eran los que recibían menores salarios; un poco más altos eran los ingresos de los profesores de derecho y medicina, mientras que los de teología eran los mejor retribuidos.

58. La sucesión de títulos, en la universidad medieval, partía del bachiller (*baccalaureus*), seguía con el licenciado y el *magister*, y concluía con el doctor. Para dictar clases en la Facultad de Filosofía bastaba, aún durante el siglo XIX, con el título de *magister*, mientras que el doctorado era un requisito para dar clase en las tres Facultades superiores.

doctores, magísteres, escribas y clérigos;
no me atormentan escrúpulos ni dudas,
no me amedrentan ni el infierno ni el diablo...;
a cambio, me ha sido arrebatada toda dicha,
no presumo de saber algo valioso,
no presumo de poder enseñar algo
con vistas a mejorar y convertir a los hombres.
Tampoco tengo posesiones ni dinero,
ni el honor o la gloria del mundo;[59]
¡ni un perro querría seguir viviendo así!
Por eso me he entregado a la magia,
para ver si, gracias a la fuerza y la boca del Espíritu,
me son revelados algunos misterios;
de modo que ya no necesite explicar,
con agrio sudor, lo que no sé;
de modo que conozca lo que mantiene unido
al mundo, en sus más íntimas entrañas;
de modo que vea todas las fuerzas activas y las simientes,[60]
y no tenga que hurgar ya más entre palabras.

Oh, si tú, brillo de la Luna llena,
contemplases mi pena por última vez;
tú, a quien tantas veces a medianoche
aguardé, velando ante este pupitre:
¡entonces, triste amiga, te me aparecías
sobre libros y papeles!

---

59. El final del verso recuerda Mateo 4, 8, donde se cuenta cómo el diablo «llevó consigo» a Cristo «a un monte muy alto», y «le mostró todos los reinos del mundo y la gloria de ellos».

60. Esta palabra procede del vocabulario de la vieja pansofía. Era usual que la alquimia medieval designara lo inorgánico a través de imágenes extraídas del mundo orgánico; en este contexto solía emplear la palabra *Samen* («simiente», «semilla»). El término fue retomado por Paracelso, y recorre la literatura pansófica hasta llegar a Welling y Swedenborg.

¡Ay! ¡si pudiera avanzar por las alturas
de los montes bajo tu luz amada;
flotar, en compañía de espíritus, en torno a cuevas montañosas;
errar por los prados en tu penumbra;
liberado de todo el humo del saber,
bañarme saludablemente en tu rocío!

¡Qué desgracia!; ¿permanezco aún en la celda?
¡Maldito hueco sofocante!,
¡donde aun la amada luz del cielo
se torna mortecina, al filtrarse por los cristales pintados!
Cercado por este cúmulo de libros
que roen los gusanos y cubre el polvo
y en el que, hasta llegar a la alta bóveda,
están pegados papeles ennegrecidos por el humo;
rodeado de recipientes y cajas,
atiborrado de instrumentos,
hundido entre los trastos de mis ancestros...
¡Este es tu mundo! ¡y a esto llaman mundo!

¿Y aún preguntas por qué tu corazón
se contrae angustiado en tu pecho?;
¿por qué un dolor inexplicable
reprime en ti todo impulso vital?
En lugar de la naturaleza viva,
en la que Dios creó a los hombres,
solo te rodean, en medio de humo y putrefacción,
esqueletos de animales y huesos humanos.

¡Huye! ¡Vamos! ¡Afuera, al campo abierto!
Y este libro enigmático,
de la propia mano de Nostradamus,[61]

---

61. Michel de Nôtredame, astrólogo francés (1503-1566), quien sin embargo no dejó ningún libro de su propia autoría.

¿no es para ti un guía suficiente?
Conocerás, pues, el curso de los astros
y, si la naturaleza te instruye,
entonces se abrirá para ti la facultad del alma,
tal como un espíritu le habla a otro.
Es inútil que una árida meditación
te explique aquí los signos sagrados.
Flotáis, espíritus, junto a mí;
¡respondedme, si es que me escucháis!

Abre el libro, y ve el signo del macrocosmos[62]

¡Ah! ¡qué placer recorre súbitamente todos mis sentidos
al contemplar este signo!
Siento que una joven y santa dicha de vivir,
de nuevo ardiendo, fluye a través de mis nervios y mis venas.
¿Fue un dios quien escribió estos signos
que sosiegan el tumulto interior,
que llenan de alegría el pobre corazón,
y con un misterioso impulso
revelan las fuerzas de la naturaleza que me rodean?
¿Soy un dios? ¡Se hace la luz para mí!
En estos puros trazos veo
cómo se presenta ante mi alma la naturaleza activa.
Solo ahora entiendo lo que dice el sabio:
«El mundo espiritual no está cerrado;
¡es tu entendimiento el que está obstruido; tu corazón, el que
[está muerto!

---

62. En los escritos alquímicos y pansóficos –estudiados por Goethe– aparecen frecuentemente ilustraciones que, a través de figuras geométricas y símbolos mágicos de los elementos y planetas, procuran representar la oculta totalidad del universo. Goethe se ocupó de tales teorías sobre todo en el círculo de Klettenberg hacia 1769; pero la posibilidad de hallar una «fórmula universal» lo ocupó durante toda su vida. En carta del 19/7/1810 a Sartorius dice: «Si un par de grandes fórmulas dan buen resultado, entonces la totalidad se volverá una unidad, todo emergerá de la unidad y retornará a esta».

¡Arriba!; ¡baña, discípulo, con aplicación
el pecho terrenal en el carmesí de la aurora!».

Contempla el signo

¡Como se entreteje todo a fin de conformar una totalidad,[63]
cómo actúa y vive cada cosa en la otra!
¡Cómo ascienden y descienden las fuerzas celestiales
y se pasan unas a otras los cubos dorados!
¡Con alas perfumadas de bendiciones
penetran la Tierra, desde el cielo,
llenando el universo de armoniosas resonancias!

¡Qué espectáculo!, pero, ¡ay!, ¡no es más que un espectáculo![64]
¿Por dónde te aferraré, naturaleza infinita?
¿Por dónde aferraré tus pechos, fuentes de toda vida,
de los que penden el cielo y la Tierra,
sobre los que se arroja mi pecho marchito...?
Os hincháis, dais de beber, y ¿me consumo de este modo en
[vano?

Hojea disgustado el libro, y ve el signo del Espíritu de la Tierra[65]

---

63. Se unen aquí dos concepciones: por un lado, la del sueño de Jacob (Génesis 28, 12-13: «Tuvo un sueño. Veía una escalera que, apoyándose en la Tierra, tocaba con su cima el cielo, y por la que subían y bajaban los ángeles de Yavé. Arriba estaba Yavé...»); por otro, la de la cadena dorada de Homero, una representación antigua de la estructuración vertical del universo. Ambas concepciones se fusionaron durante la Edad Media. En *Poesía y verdad* se dice: «De mi agrado especial fue la *Aurea catena Homeri*, que nos representa la naturaleza, aunque quizá de modo fantástico, ordenada en una bella concatenación» (Goethe, 1985: 216 y s.). Ideas similares aparecen también en diversos tratados de alquimia.

64. Fausto deplora la índole meramente contemplativa de esta experiencia, que no puede conducirlo a la actividad.

65. «Tierra» puede remitir aquí tanto al planeta como al elemento; en descripciones hechas entre los siglos XVI y XVIII, ambos referentes suelen fusionarse. Resulta claro que Fausto no invoca aquí

¡Cuán diferente es el efecto que produce sobre mí este signo!
Tú, Espíritu de la Tierra, estás más cerca de mí;
ya siento que mis fuerzas se acrecientan,
ya ardo, como bajo el efecto del vino nuevo;[66]
siento valor para aventurarme en el mundo,
para tolerar el dolor y la felicidad terrenos,
para afrontar las tempestades
sin temblar ante los crujidos del naufragio.
¡Se ciernen nubes sobre mí...
la Luna oculta su luz...
la lámpara se apaga!
¡Se alzan vapores! Fulguran rayos rojos
en torno a mi cabeza. ¡Un estremecimiento
desciende, cual soplo, desde la bóveda
y se apodera de mí!
Siento que flotas a mi alrededor, espíritu anhelado.
¡Revélate!
¡Ah, cómo se inquieta mi corazón!
¡Para abrirse a nuevas emociones
se inflaman todos mis sentidos!
¡Siento que mi corazón se te entrega por entero!
¡Tienes que aparecer! ¡Tienes que hacerlo! ¡Aunque me cueste
[la vida!

---

al demonio, sino a un espíritu de la naturaleza, correspondiente al ámbito de la «magia blanca». Solo a partir de la irrupción de Mefistófeles se enfrenta Fausto con un espíritu diabólico; es sugestivo que, en primera instancia, crea ver en el perro a un espíritu elemental –relacionado con el fuego, el agua, el aire o la tierra– y emplee las fórmulas habituales para conjurar tales seres; en cuanto advierte que la fórmula no surte efecto, piensa que debe de tratarse de un «fugitivo del infierno» (v. 1299), y muestra un signo que tendría que impresionar a las «negras huestes» (v. 1302).

66. Es decir, el mosto del vino que aún posee poco alcohol, pero que produce un efecto de euforia a causa de los ácidos carbónicos y el alto contenido en vitaminas que posee.

Toma el libro y pronuncia enigmáticamente el signo del Espíritu. Flamea una llama roja, El Espíritu *aparece en medio de la llama.*

Espíritu. ¿Quién me invoca?
Fausto. (*Volviendo la cabeza.*) ¡Terrible visión!
Espíritu. Me has atraído poderosamente,
has aspirado largamente en mi esfera,
y ahora...
Fausto. ¡Ah! ¡No puedo tolerar tu presencia!
Espíritu. Clamas, respirando hondo, por verme,
por escuchar mi voz, por ver mi semblante;
me conmueve el intenso clamor de tu alma,
¡y aquí estoy! ¡Qué lastimoso horror
se apodera de ti, superhombre![67] ¿Dónde está la llamada
[de tu alma?
¿Dónde está el pecho que creaba un mundo en su interior
y lo llevaba y protegía; el pecho que, temblando de gozo,
se expandía, a fin de colocarse a la altura de nosotros, los
[espíritus?
¿Dónde estás tú, Fausto, cuya voz me alcanzaba?;
tú, que con todas tus fuerzas acudías a mí?
¿Eres *tú*? ¡El que, circundado por mi aliento,
tiembla en todas las honduras de la vida!,
¡un gusano temeroso y contraído!
Fausto. ¿He de retroceder ante ti, fruto de las llamas?
¡Soy yo, Fausto; soy tu igual!
Espíritu. ¡En las mareas de la vida, en la tormenta de la acción,[68]
asciendo y desciendo,

---

67. El término «superhombre» (*Übermensch*), puesto luego en circulación por Nietzsche, aparece ya en escritos teológicos del siglo XVI.

68. La presentación que hace de sí el Espíritu de la Tierra es una representación rapsódica de la vida terrenal como un todo, acorde al estilo de los himnos juveniles de Goethe. La visión de la vida corresponde a la poética y la visión del mundo propias del *Sturm und Drang*.

ondeo de un lado a otro!
¡Nacimiento y tumba,
un eterno mar,
un urdir cambiante,
una vida ardorosa:
así obro, en el rugiente telar del tiempo,
y tejo el vivo ropaje de la Divinidad!

FAUSTO. ¡Tú, que vagas por el vasto mundo,
espíritu afanoso, cuán próximo a ti me siento!

ESPÍRITU. ¡Tú te asemejas al espíritu que contienes,
no a mí!

Desaparece.

FAUSTO. (*Abatido.*) ¿No a ti?
¿A quién entonces?
¡Yo, hecho a imagen y semejanza de la Divinidad![69]
¡Y ni siquiera soy semejante a ti!

Llaman a la puerta.

¡Oh, muerte! Lo sé... es mi fámulo[70]...
¡Mi más bella felicidad queda aniquilada!
¡Que este árido adulador
tenga que perturbar esta plenitud de visiones!

WAGNER, *en salto de cama y gorro de dormir,*
con una lámpara en la mano.
FAUSTO *le da la espalda, contrariado.*

---

69. Génesis 1, 27: «Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, macho y hembra los creó».

70. El personaje de Wagner aparece ya en los libros populares y en la obra para títeres. El término *Famulus* designaba a aquel estudiante que prestaba servicios como auxiliar de un profesor.

WAGNER. ¡Disculpad! Os oigo declamar;
¿leíais, de seguro, una tragedia griega?[71]
De ese arte querría extraer algún provecho,
pues hoy día surte mucho efecto.
A menudo he escuchado decir, a modo de elogio,
que un comediante podría instruir a un clérigo.
FAUSTO. Así es, si el clérigo es un comediante;
tal como puede ocurrir de vez en cuando.
WAGNER. ¡Ah! cuando uno se halla confinado así en su museo,[72]
y apenas si ve el mundo en algún día festivo,
apenas si a través de un catalejo, solo desde lejos,
¿cómo habrá de conducir el mundo mediante la persuasión?[73]
FAUSTO. No lo conseguiréis si no lo sentís,
si no brota del alma
y, con encanto espontáneo y poderoso,
subyuga los corazones de todos los oyentes.[74]
¡Permaneced sentado todo el tiempo! ¡Mezclad todo,
preparad un guiso con los restos de otro banquete,[75]

---

71. Aún en el siglo XVIII era usual leer para sí en voz alta obras poéticas. Lo único que le interesa a Wagner es asimilar el aspecto formal, «retórico» –en el moderno sentido peyorativo del término– de las prácticas discursivas.

72. Originariamente, un lugar destinado a las musas; luego, a las ciencias y las artes. En el latín de los humanistas del barroco, el término también designaba el cuarto de estudio de un erudito.

73. *Überredung*: la *persuasio* latina. Las palabras de Wagner remiten a concepciones características de la erudición retórico-humanista del barroco; concepciones con las que se enfrenta duramente la cosmovisión de Fausto.

74. Contrapuesta al formalismo de Wagner, y acorde con la poética del *Sturm und Drang*, la concepción expresada por Fausto supone que el lenguaje no puede ser eficazmente persuasivo si no es espontáneo y no se halla arraigado en los sentimientos del hablante.

75. Con esto se alude al ejercicio, usual en los cursos de retórica, consistente en componer los textos a partir de pasajes extraídos de obras previas, postergando el ideal de originalidad.

y, soplando, extraed míseras llamas
de vuestro montón de cenizas!
¡Obtendréis la admiración de niños y monos,
si ello seduce vuestro paladar,
pero nunca lograréis corazón para los corazones
si no parte de vuestro corazón.

WAGNER. Solo la exposición hace la fortuna del orador;[76]
bien lo siento, pero aún me falta mucho.

FAUSTO. ¡Buscad la ganancia honesta!
¡No seáis el bufón que sacude sus cascabeles![77]
La inteligencia y el buen sentido
saben expresarse con poco arte;
y si en verdad queréis decir algo,
¿es preciso ir a la caza de palabras?
¡Sí, vuestros discursos, que son tan esplendorosos,
y en los que rizáis serpentinas[78] para la humanidad,
son tan fastidiosos como el viento brumoso
que susurra, otoñal, entre las hojas secas!

WAGNER. ¡Ah, Dios!; ¡el arte es largo
y breve es nuestra vida![79]
A menudo, en mi afán crítico,
temo por mi cabeza y por mi pecho.
¡Cuán difíciles de alcanzar son los medios

---

76. Wagner se refiere aquí a la *hypókrisis* o *actio*: aquella sección de la retórica que se ocupaba de la actuación y la pronunciación («*agere et pronuntiare*») del discurso.

77. El bufón medieval, reconocido por su gorro con cascabeles (*Schellenkappe*). Se señaló aquí también una reminiscencia de I Corintios 13, 1: «Aunque yo hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tuviera caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retiñe».

78. Es decir: frases hechas, sentencias, lugares comunes, empleados como ornamentos estéticos.

79. Aforismo de Hipócrates, vertido al latín por Séneca en *Acerca de la brevedad de la vida*: «vitam brevem esse, longam artem»).

que permiten arribar a las fuentes![80]
Y antes de haber llegado a la mitad del camino,
uno debe morir como un pobre diablo.
FAUSTO. ¿Es el pergamino la sagrada fuente
que sacia eternamente la sed, con solo beber un trago?
No conseguirás refrigerio alguno
si este no brota de tu propia alma.
WAGNER. ¡Perdonad!; es un gran regocijo
transportarse al espíritu de los tiempos,
ver cómo ha pensado antes de nosotros un hombre sabio,
y cuán magníficamente lejos hemos podido llevar, por fin, [sus ideas.
FAUSTO. ¡Oh, sí, hasta las estrellas!
Amigo mío, los tiempos del pasado
son para nosotros un libro de siete sellos;[81]
lo que llamáis el espíritu de los tiempos
es, en el fondo, el propio espíritu de esos caballeros
en el que se reflejan los tiempos.
¡A menudo es, en verdad, una miseria!
Uno huye corriendo de él en cuanto lo ve.
¡Un cesto de basura y una cámara de torturas
y, a lo sumo, un drama principal y de Estado,[82]

---

80. Wagner emplea el término «fuentes» en el sentido filológico, en concordancia con el empeño de los humanistas en recuperar en sus versiones más genuinas los textos antiguos. Versos más abajo, Fausto sustituye este sentido por otro más acorde con la «estética del genio» desarrollada por el *Sturm und Drang*: la fuente verdadera no es la letra de los pergaminos, sino el alma del hablante. La propuesta fáustica evoca la fórmula de II Corintios 3, 6: «pues la letra mata, pero el espíritu da vida».

81. Sobre los siete sellos, cf. Apocalipsis 6, 1-17 y 8, 1-6.

82. *Haupt- und Staatsaktion:* término que designa las obras dramáticas sensacionalistas que usualmente representaban las compañías itinerantes en el Barroco tardío. Provistas de personajes estereotipados y contenidos moralistas, solían mostrar acontecimientos vinculados con el estamento principesco y asuntos de Estado.

con excelentes máximas pragmáticas
que cuadran bien en boca de marionetas!

Wagner. Pero ¿y el mundo?; ¿y el corazón y el espíritu del hombre?
Todos querrían saber algo acerca de ello.

Fausto. ¡Sí, lo que llaman saber!
¿Quién puede llamar al niño por su verdadero nombre?
Los pocos que han sabido algo de esto,
que han sido lo bastante insensatos para no esconder todo su corazón,
que revelaron al pueblo lo que sentían y veían,
han sido en todas las épocas crucificados y quemados.
Por favor, amigo: estamos ya a altas horas de la noche;
debemos interrumpir la conversación por esta vez.

Wagner. Con gusto habría seguido despierto
a fin de departir con vos tan doctamente.
Pero mañana, por ser el primer día de Pascua,
permitidme haceros alguna que otra pregunta.
Con empeño me he aplicado a los estudios;
sé mucho, sin duda, pero querría saberlo todo.

Se va.

Fausto. (*A solas.*) ¡Jamás se desvanece toda la esperanza de la cabeza
que sin cesar se aferra a cosas hueras
y que, con ávida mano, cava en busca de tesoros,
y se siente feliz si encuentra lombrices!

¿Ha de resonar semejante voz humana
aquí, donde me rodeó una plétora de espíritus?
Pero ¡ay! por esta vez te estoy agradecido,
a ti, el más mísero de los hijos de la Tierra.
Tú me has sustraído a la desesperación
que ya se disponía a destruir mis sentidos.
¡Ah! la aparición fue tan gigantesca
que a su lado no pude sino sentirme un enano.

¡Yo, imagen y semejanza de la Divinidad, que ya
creía estar muy próximo al espejo de la verdad eterna;
que gozaba de mí mismo, en medio del brillo y de la clari-
y se había despojado del hijo de la Tierra; [dad celestiales,
yo, más que un querubín;[83] yo, cuyo libre poder, cargado de
ya osaba recorrer las venas de la naturaleza [intuiciones,
y disfrutar, activamente, de la vida de los dioses,
debo expiar esta presunción!
Una palabra atronadora me arrojó al suelo.

No puedo osar igualarme a ti.
Si he poseído el poder para atraerte,
no he tenido ningún poder para retenerte.
En aquel venturoso instante
me sentía tan pequeño y tan grande;
tú me rechazaste con crueldad,
devolviéndome a la incierta suerte humana.
¿Quién me instruirá? ¿Qué he de evitar?
¿He de ceder a aquel impulso?
¡Ay! nuestras propias acciones, como nuestros sufrimientos,
frenan el curso de nuestra vida.

En lo más excelso que el espíritu concibe[84]

---

83. En las representaciones medievales, los querubines se hallaban aún más próximos a Dios que los arcángeles.

84. En los vv. 634-645 se han encontrado remisiones a la XXIV de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller: «Con las alas de la imaginación, el hombre abandona el limitado horizonte del presente; en el que se encierra la pura animalidad, para aspirar a un futuro sin limitaciones; pero mientras que el infinito va naciendo ante su vertiginosa *imaginación*, su corazón no ha dejado aún de vivir en lo particular, ni de servir al instante. Inmerso en su animalidad, le sorprende el impulso hacia lo absoluto, pero como en ese sórdido estado todas sus aspiraciones se dirigen tan solo a lo material y a lo temporal, y se limitan únicamente a su ser individual, aquella exigencia le induce solo a extender hacia el infinito su ser individual, en lugar de hacer abstracción de él, a buscar una

va infiltrándose cada vez más una materia extraña;
cuando alcanzamos lo que hay de bueno en este mundo,
lo mejor se llama entonces solo engaño y quimera.
Los magníficos sentimientos que nos dieron la vida
se petrifican en medio del terrenal desconcierto.

Si, de ordinario, la fantasía, con osado vuelo
y henchida de esperanza, se dilata hasta lo eterno,
un reducido espacio es suficiente para ella
cuando una felicidad tras otra naufraga en el torbellino de
[los tiempos.
La inquietud[85] prontamente anida en lo profundo del cora-
produce allí secretos dolores, [zón,
se mece intranquila y perturba el placer y el sosiego;
se cubre con máscaras siempre nuevas,
puede aparecer como casa y patio, como mujer e hijo,
como fuego, agua, daga y veneno;
tú tiemblas frente a lo que no te alcanza,
y tienes que llorar siempre lo que nunca pierdes.

¡No me igualo a los dioses! Harto hondamente lo he sentido;
me igualo al gusano, que revuelve la tierra;
y, como vive nutriéndose del polvo,
el paso del peregrino lo aniquila y entierra.

---

materia inagotable, en lugar de la forma, una variación incesante y una afirmación absoluta de su existencia temporal, en lugar de la permanencia. El mismo impulso que, aplicado a su pensamiento y a sus actos, debería conducirlo a la verdad y a la moralidad, no da origen ahora, referido a su pasividad y a su sentir, a otra cosa que a un ilimitado afán, una exigencia absoluta. Los primeros frutos que recoge en el reino del espíritu son, pues, *la inquietud y el temor*, ambos efecto de la razón, no de la sensibilidad, pero de una razón que ha equivocado su objeto, y que impone su imperativo directamente a la materia» (Schiller, 2005: 323-325).

85. La inquietud (*Sorge*) –que aquí funciona como un motivo contrapuesto al vuelo de las ideas– cumplirá un papel relevante al final de la segunda parte; cf. vv. 11384-11498.

¿No es acaso polvo lo que me hace más estrecha
esta alta pared, con sus cien estantes;
estos trastos que, con mil baratijas,
me oprimen en este mundo de polilla?
¿He de encontrar aquí lo que me falta?
¿He de leer quizás, en un millar de libros,
que en todas partes se ha atormentado el hombre,
y que de vez en cuando ha existido alguien dichoso...?[86]
¿De qué te ríes con ironía, calavera vacía?
¿De que tu cerebro, en otros tiempos confundido, como el
buscó el claro día y, en el ocaso, [mío,
erró ardua y penosamente, sediento de verdad?
Vosotros, instrumentos, por cierto os burláis de mí,
con ruedas y engranajes, cilindros y varillas.
Yo estaba ante la puerta, y vosotros debíais ser las llaves;
vuestra barba está, ciertamente, rizada, pero no levantasteis
Enigmática en pleno día, [el pestillo.
la naturaleza no permite que le arrebaten el velo,
y lo que ella no quiere revelarle a tu espíritu
no se lo arrancarás a través de palancas y tornillos.[87]

---

86. Luden registró el siguiente comentario de Goethe, que habría tenido lugar en el curso de una conversación el 19/8/1806: «si tratara de interpretar e investigar a fondo todas las fuentes, ¿qué encontraría? Solo una gran verdad que ha sido descubierta hace tiempo, y para cuya confirmación no se necesita indagar demasiado; a saber: que en todas las épocas y en todos los países se ha vivido en forma miserable. Los hombres siempre se han asustado y fastidiado; se han atormentado y torturado; se han agriado ellos mismos y han agriado a otros la pizca de vida que han tenido; y no han sabido percibir ni disfrutar la belleza del mundo y la dulzura de la existencia que les ofrece el mundo de lo bello. Solo unos pocos han gozado de una vida cómoda y agradable» (Biedermann/Herwig, 1998: 2, 113 y s., nº 2264).

87. Aquí se expresa la convicción goetheana de que la naturaleza jamás entregará sus misterios bajo el efecto de la violencia; en el fragmento *Die Natur* [La naturaleza] se lee: «No se le arrebata [a la naturaleza] del cuerpo ninguna explicación, no se le arranca ningún regalo que ella no proporcione voluntariamente» (FA I/25, 13).

Tú, viejo aparato que no he usado,
tú estás aquí solo porque te ha empleado mi padre.
A ti, vieja polea, te ha ennegrecido
el prolongado humear de la mortecina lámpara sobre el pu-
[pitre.
¡Dilapidar mis escasas posesiones habría sido mucho mejor
que transpirar aquí, abrumado por esta escasez!
Lo que has heredado de tus padres
gánatelo, a fin de poseerlo.
Lo que no se aprovecha es una dura carga;
solo lo que el instante crea puede el instante aprovecharlo.

Pero ¿por qué se clava mi vista en aquel sitio?
¿Es aquel frasquito un imán para los ojos?
¿Por qué de pronto surge para mí una grata claridad,
como cuando, en el bosque nocturno, nos inunda el brillo
[de la Luna?

¡Te saludo, singular redoma
que ahora bajo con recogimiento!;
¡en ti venero el ingenio y el arte humanos!
¡Tú, quintaesencia de deliciosos somníferos;
tú, extracto de todas las fuerzas mortalmente refinadas,
muéstrale a tu amo tu favor!
Te veo, y el dolor se aplaca;
te aferro, y la ambición se mitiga;
la pleamar del espíritu baja cada vez más.
Me veo arrojado a alta mar,
el espejo de agua reluce a mis pies,
hacia nuevas orillas me atrae un nuevo día.

¡Un carro de fuego, sobre ligeras alas,[88]
flotando se aproxima! Me siento dispuesto

---

88. II Reyes 2, 11: «Y acaeció que, mientras ellos iban caminando y conversando, un carro de fuego, con caballos de fuego, pasó entre los dos, y Elías fue arrebatado en un torbellino hacia el cielo».

a cruzar el éter a través de una ruta nueva,
en dirección a nuevas esferas de actividad pura.[89]
¡Esta vida sublime, este deleite de los dioses!
y tú, que eras recién un gusano, ¿la mereces?
¡Sí, al grato Sol terrestre
dale la espalda con resolución!
Atrévete a franquear las puertas
ante las cuales todos prefieren pasar de largo.[90]
Es tiempo de probar mediante acciones
que la dignidad del hombre no retrocede ante la elevación de los dioses;
de no temblar ante aquella oscura cueva
en que la fantasía se condena a su propio tormento;
de avanzar hacia aquel pasaje
en torno a cuya estrecha boca arde todo el infierno;
de decidirse plácidamente a dar aquel paso,
aun a riesgo de precipitarse en la nada.

¡Desciende, pues, pura copa de cristal
y abandona tu viejo estuche,
en el que no pensé durante muchos años!
Tú resplandecías en las alegres fiestas de mis padres,
alegrabas a los más serios huéspedes
al pasar de mano en mano.
La rica magnificencia de las diversas imágenes artísticas,[91]
el deber que el bebedor tenía de explicarlas mediante rimas
y de vaciar tu cavidad de un trago

---

89. Este deseo, que formula aquí Fausto, enfrentado con la decisión del suicidio, parece cumplirse al final, a juzgar por las palabras de la Mater Gloriosa: «¡Ven! Elévate hacia esferas más elevadas; / cuando te intuya, te seguirá» (vv. 12094 y s.).

90. Las puertas del infierno, a las que se hace alusión en Isaías 38, 10; pero sobre todo en Mateo 16, 18: «Yo te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella».

91. Cabe presumir que se trata de una copa adornada con múltiples imágenes.

me recuerdan más de una noche juvenil;
ahora no he de ponerte en manos de un vecino,
ni mostraré mi ingenio describiendo tu arte;
hay aquí un licor que pronto embriaga.
Que llena tu oquedad con un torrente castaño.
¡Que este último trago que preparo, que elijo,
esté consagrado, con toda el alma,
a la alborada, como un saludo solemne y sublime!

Se lleva la copa a la boca.

Tañido de campanas y canto coral

CORO DE ÁNGELES[92].
¡Cristo ha resucitado!
Alborozo para el mortal,
a quien ceñían
las corruptoras, insidiosas,
faltas hereditarias.[93]

FAUSTO. ¿Qué grave canturreo, qué claro sonido
arranca la copa con violencia de mi boca?
¿Es que vosotras, sordas campanas,
anunciáis la primera hora solemne de la fiesta pascual?

---

92. Una parte del coro canta las palabras de los ángeles; otra, la de las mujeres que se dirigen al sepulcro. Los versos se inspiran en Lucas 24, 34 y Juan 20, 1-18.

93. Es decir, el pecado original. En la autobiografía, Goethe comenta la doctrina agustiniana según la cual «el pecado del primer hombre había corrompido la humana naturaleza hasta el extremo de no poderse encontrar nada bueno ni aun en su más íntimo meollo, por lo que debía el hombre renunciar en absoluto a sus propias fuerzas y esperarlo todo de la gracia y de su influjo», y confiesa haberse sentido más próximo a la visión antagónica, sostenida por aquellos que suscriben «lo referente a la hereditaria deficiencia del hombre», pero le conceden a la naturaleza «cierto germen que, vivificado por la divina gracia, podía medrar hasta convertirse en lozano árbol de espiritual beatitud» (Goethe, 1985: 402).

Vosotros, coros, ¿entonáis ya el consolador canto
que antaño, en la noche del sepulcro, resonaba desde los
[labios de los ángeles,
como certeza de una nueva alianza?[94]

CORO DE MUJERES.

Con especias
lo habíamos ungido;
nosotras, sus fieles servidoras,
lo habíamos tendido en el sepulcro;
con lienzos y vendas
pulcramente lo habíamos envuelto,
¡ay!, y no encontramos
ya a Cristo aquí.[95]

CORO DE ÁNGELES.

¡Cristo ha resucitado!
Bienaventurado el que ama,
el que ha superado
la prueba dolorosa,
sanadora e instructora.

FAUSTO. ¿Por qué, poderosos y suaves,
me buscáis en medio del polvo, vosotros, sonidos celestiales?
Sonad allí donde hay hombres débiles.
Escucho, sin duda, el mensaje, solo que me falta la fe;
El milagro es el hijo dilecto de la fe.
No me atrevo a hacer el esfuerzo de ascender a aquellas
desde las cuales resuena la buena nueva; [esferas

---

94. La nueva alianza entre Dios y los hombres fundada por Cristo, y anunciada por Jeremías 31, 3: «He aquí que vienen días –dice Yavé– en que yo concluiré con la casa de Israel y la casa de Judá una alianza nueva».

95. Lucas 23, 55. Pero no habían sido las mujeres las que cubrieron el cadáver con «lienzos y vendas», sino Nicodemo y José de Arimatea (Juan 19, 40).

y sin embargo, acostumbrado desde la juventud a ese sonido,
él me llama también ahora para que regrese a la vida.
Antaño, el beso del amor celestial descendía
sobre mí en la más grave quietud sabática;[96]
entonces resonaba, cargada de premoniciones, la plenitud
[del son de las campanas
y una plegaria era un apasionado goce;
un anhelo inconcebiblemente delicado
me impulsaba a recorrer bosque y praderas,
y bajo un millar de tibias lágrimas
sentía nacer un mundo para mí.
Este canto anunciaba los alegres juegos de la juventud,
la libre dicha de la fiesta de la primavera;
el recuerdo me aparta ahora, con un sentimiento infantil,
del último y más grave de los pasos.
¡Oh, seguid sonando, vosotros, dulces cantos celestiales!
¡La lágrima asoma, la Tierra me recobra!

CORO DE DISCÍPULOS.

El sepultado,
vivo y sublime,
ya se ha elevado,
glorioso, a las alturas:
en el goce del devenir
está cerca de la alegría creadora;
¡ah!, nosotros estamos
junto al seno de la Tierra, para sufrir.
A nosotros, los suyos,
nos deja aquí, apesadumbrados;
¡ah, lloramos,
Maestro, ante tu felicidad!

---

96. *Sabbatstille*: el sábado judío; aquí, en realidad, el domingo de la Pascua cristiana.

CORO DE ÁNGELES.

Cristo ha resucitado
desde el seno de la corrupción.
¡Libraos alegremente
de vuestras ataduras!
¡Vosotros, que lo alabáis con vuestras obras,
que demostráis amor,
que compartís el pan fraternalmente,
que peregrináis predicando,
que anunciáis la buena nueva,
sabed que el Maestro está cerca de vosotros,
que para vosotros está allí!

ANTE EL PORTAL DE LA CIUDAD[97]

Deambulan PASEANTES *de toda clase.*

ALGUNOS APRENDICES DE ARTESANO. ¿Por qué, entonces, vais
[hacia allá?
OTROS. Nos dirigimos a la Cabaña del Cazador.[98]
LOS PRIMEROS. Nosotros, en cambio, vamos al molino.
UN APRENDIZ DE ARTESANO. Os aconsejo ir al estanque.
UN SEGUNDO APRENDIZ. El camino que conduce hacia allí no es
LOS SEGUNDOS. ¿Qué harás tú, pues? [para nada hermoso.
UN TERCERO. Voy con los demás.
UN CUARTO. Subamos a Burgdorf; por cierto que encontraréis
a las muchachas más bellas y la mejor cerveza, [allí
y enredos de primera clase.
UN QUINTO. Animadísimo camarada,
¿acaso te pica por tercera vez la piel?
No me gusta ir allí, le tengo horror a ese sitio.
UNA CRIADA. ¡No, no! Voy a volver a la ciudad.
OTRA. Lo encontraremos, sin duda, junto a aquellos álamos.
LA PRIMERA. No es una gran dicha para mí;
se colocará a tu lado,
solo baila contigo en la pista.
¡Qué me importan tus alegrías!

---

97. La versión final de la escena habría sido compuesta hacia 1801, aunque a partir de esbozos anteriores. El paseo de Pascua no aparece en el *Urfaust* ni en el *Fragmento* publicado en 1790.

98. Los lugares que se mencionan remiten a sitios específicos pertenecientes al entorno de Frankfurt.

LA SEGUNDA. Sin duda que hoy no estará solo;
ha dicho que lo acompañará el de la cabeza rizada.
UN ESTUDIANTE. ¡Rayos, cómo pasan las gallardas criadas!
¡Venga, hermano!; tenemos que acompañarlas.
Una cerveza fuerte, un tabaco picante
y una muchacha bien vestida se ajustan a mi gusto.
UNA MUCHACHA BURGUESA. ¡Pero mira a esos bellos muchachos!
¡Es verdaderamente vergonzoso;
podrían disfrutar de la mejor compañía
y echan a correr detrás de aquellas criadas!
UN SEGUNDO ESTUDIANTE. (*Al primero.*) ¡No tan rápido! Allí detrás vienen dos muchachas;
están vestidas de manera encantadora;
una de ellas es mi vecina;
me siento muy atraído hacia esa muchacha.
Avanzan con lentitud,
pero al fin nos alcanzarán.
EL PRIMERO. ¡No, hermano! No me gusta que me inhiban.
¡Rápido!; ¡no nos perdamos la caza silvestre!
La mano que el sábado blande la escoba
es la que mejor habrá de acariciarte el domingo.
UN BURGUÉS. ¡No, no me gusta el nuevo alcalde!
Ahora que lo es, se torna cada día más insolente.
Y ¿qué hace por la ciudad?
¿No están las cosas cada día peor?
Hay que obedecer más que nunca,
y debemos pagar más que antes.
UN MENDIGO. (*Canta.*)
¡Bondadosos señores, bellas señoras,
tan bien compuestos y sonrosados,
tened la bondad de contemplarme,
notad mi miseria y aliviadla!

¡No permitáis que cante[99] en vano!
Solo es feliz aquel que quiere dar.
Que un día en que todos los hombres festejan
sea para mí un día de cosecha.

UN SEGUNDO BURGUÉS. En los domingos y feriados, para mí
[no hay nada mejor
que una conversación sobre la guerra y el griterío de la
[guerra,
mientras allá lejos, en Turquía,
los ejércitos combaten entre sí.
Uno está junto a la ventana, apura su copita
y ve cómo los coloridos barcos se deslizan río abajo;
luego regresa alegremente a casa, al atardecer,
y bendice la paz y los tiempos de paz.

UN TERCER BURGUÉS. ¡Sí, señor vecino! También yo dejo que
[las cosas pasen así;
pueden quebrarse las cabezas,
puede trastornarse todo,
con tal que en casa las cosas sigan como siempre.

UNA ANCIANA. (*A las muchachas burguesas.*) ¡Eh!, ¡cuán acicaladas!
[¡La bella sangre joven![100]
¿Quién no quedará prendado de vosotras?
¡Pero no seáis tan orgullosas! ¡Está bien!
¡Y lo que deseáis, bien sé cómo procurarlo!

MUCHACHA BURGUESA. ¡Vámonos, Ágata!; me cuido muy bien
de aparecer en público en compañía de tales brujas;
por cierto que, en la noche de San Andrés,
me hizo ver a mi futuro amado en persona.[101]

---

99. *Leiern:* el término se refiere al canto acompañado por una *Bauernleier* («lira de los campesinos») o *Bettlerleier* («lira de los mendigos»); es decir: un instrumento simple, cuyas cuerdas son accionadas a través de una manivela.

100. En alemán, *das schöne junge Blut.* La expresión *junge Blut* («sangre joven») era usual, en el lenguaje de los siglos XVI y XVII –y en el de las canciones populares–, para designar a los jóvenes. Cf. vv. 2636 y 2907.

101. La cristalomantia, prohibida aún en tiempos de Goethe como arte demoníaca, consistía en mostrar imágenes alucinatorias, p. ej.,

LA OTRA. A mí me lo mostró en el cristal,
vestido de soldado, en compañía de otros hombres temerarios;
miro a mi alrededor, lo busco por todas partes,
solo que él no quiere encontrarse conmigo.

SOLDADOS.

¡Castillos con altos
muros y almenas,
muchachas de talante
orgulloso y socarrón
querría conquistar yo!
¡Osado es el empeño;
magnífica, la recompensa!

Y dejaremos que las trompetas
nos convoquen
tanto a la alegría
como a la perdición.
¡Esto es asalto!
¡Esto es vida!
Muchachas y castillos
deben rendirse.
¡Osado es el empeño;
magnífica, la recompensa!
Y los soldados
van marchando.

FAUSTO *y* WAGNER

FAUSTO. Libres del hielo están el río y los arroyos
gracias a la benévola, vivificante mirada de la primavera;
en el valle verdea la felicidad de la esperanza;
el viejo invierno, en su debilidad,
se recluyó en la áspera montaña.

---

en un cristal de cuarzo. La práctica adivinatoria solía realizarse la noche de San Andrés (30 de noviembre).

Desde allí solo envía, en su huida,
impotentes lluvias de granizo,
en ráfagas, sobre el campo verdeante;
pero el Sol no tolera ninguna blancura,
por doquier se muestran activos la formación y el esfuerzo,
el Sol quiere vivificarlo todo con colores;
pero como faltan flores en la región,
toma por tales a los hombres acicalados.
Vuélvete, desde estas alturas,
para mirar hacia atrás, en dirección a la ciudad.
Por el portal hueco y sombrío
emerge un gentío abigarrado.
Todos se complacen hoy en tomar sol.
Celebran la resurrección del Señor,
pues ellos mismos han resucitado;
desde los sofocantes cuartos de las casas bajas,
desde las trabas del artesanado o de la industria,
desde la opresión de los frontones y techos,
desde la aplastante estrechez de las calles,
desde la venerable noche de las iglesias,
todos han salido a la luz.
Mira, mira cuán raudamente la multitud
se precipita por los jardines y los campos;
mira cómo el río, a lo largo y a lo ancho,
mueve muchas graciosas barquillas,
y cómo, cargado hasta hundirse casi,
se aleja este último bote.
Incluso desde los distantes senderos de montaña
centellean coloridas vestimentas.
Oigo ya el bullicio de la aldea,
aquí está el verdadero cielo del pueblo;
contentos lanzan gritos de júbilo el grande y el pequeño;
aquí soy hombre, aquí puedo serlo.

WAGNER. Caminar con vos, señor doctor,
es un honor y un beneficio;

pero no querría perderme a solas por aquí,
ya que soy enemigo de toda vulgaridad.
El sonido de los violines, los gritos, el juego de bolos
son para mí un ruido muy odioso;
braman como si los impulsara el espíritu maligno,
y a esto lo llaman alegría, lo llaman canto.

CAMPESINOS. (*Bajo el tilo.*)

Danza y canto.

El pastor se engalanó para el baile[102]
con una colorida chaqueta, con lazo y guirnalda;
estaba hermosamente vestido.
Ya no había lugar en torno al tilo.
Y todos bailaban como locos.
¡Hurra, hurra!
¡Hurra! ¡Olé!
Así se movía el arco del violín.

Se abrió paso presuroso,
y entonces golpeó
a una muchacha con el codo;
la fresca joven se volvió
y dijo: ¡eso me parece brusco!
¡Hurra, hurra!
¡Hurra! ¡Olé!
No seáis tan grosero.

Pero había animación en el grupo.
Bailaban a la izquierda, bailaban a la derecha,
y todas las faldas volaban.

---

102. En el libro segundo de la *Misión teatral de Wilhelm Meister*, Philine canta una melodía con este mismo título, acompañando la ejecución del arpista; la muchacha «hacía resaltar los equívocos de la letra, pareciendo querer disimularlos», Wilhelm no podía «aplaudir la moralidad de su canción» (Goethe, 2003: III, 126).

Se ponían rojos, se acaloraban
y descansaban jadeantes, tomados del brazo.
¡Hurra, hurra!
¡Hurra! ¡Olé!
y caderas contra codos.

¡Y no te tomes tanta confianza!
¡Más de uno a su novia
le ha mentido y la ha engañado!
Pero él la llevaba hacia un costado con halagos
y desde el tilo se oía a la distancia:
¡Hurra, hurra!
¡Hurra! ¡Olé!
Gritos y arco de violín.

VIEJO CAMPESINO. Señor doctor, es hermoso de vuestra parte
que hoy no nos menospreciéis
y en medio de este gentío
caminéis, siendo un gran erudito.
Tomad también el más bello jarro,
que hemos colmado con bebida fresca;
os lo traigo, y deseo de viva voz
no solo que calme vuestra sed,
sino también que el número de gotas que contiene
se añada al de vuestros días.

FAUSTO. Acepto la refrescante bebida
y os retribuyo el saludo y los buenos deseos.

EL PUEBLO *se reúne en círculo a su alrededor.*

VIEJO CAMPESINO. ¡Por cierto que está muy bien
que os presentéis en este alegre día;
ya que os habéis mostrado benévolo
con nosotros en días atroces!
Más de uno hay aquí con vida
a quien vuestro padre arrancó

de la abrasadora saña de la fiebre,
cuando puso fin a la peste.
También vos, que entonces erais un joven,
entrabais en las casas de todos los enfermos;
se llevaban muchos cadáveres,
pero vos salíais sano.
Habéis superado algunas pruebas duras;
a quien nos salvó, ha salvado el Salvador desde lo alto.

TODOS. ¡Salud al hombre acreditado,
a fin de que pueda ayudarnos aún largo tiempo!

FAUSTO. Postraos ante Aquel que está en las alturas,
que enseña a ayudar y proporciona ayuda.

Sigue adelante en compañía de WAGNER.

WAGNER. ¡Qué emoción debes de sentir, oh, gran hombre,
ante el respeto de esta multitud!
¡Oh!, ¡dichoso aquel que de sus talentos
puede extraer semejante provecho!
El padre te muestra a su hijo,
cada uno pregunta y empuja y se apresura;
el violín calla, se detiene el bailarín.
Tú avanzas; ellos se colocan en fila,
vuelan los gorros por los aires;
y poco falta para que se doblen las rodillas
como si pasara el Santísimo Sacramento.

FAUSTO. Subamos solo algunos pasos, hasta aquella piedra;
aquí hemos de descansar de nuestro paseo.
Aquí permanecía a menudo sentado, a solas y caviloso,
y me torturaba con oraciones y ayunos.
Henchido de esperanza, firme en mi fe,
con lágrimas, suspiros, cruzando las manos,
pensaba que yo podía conseguir
del Señor del cielo el cese de aquella peste.

El aplauso de la multitud me suena como escarnio.
¡Oh, si pudieras leer en mi interior
cuán poco el padre y el hijo
merecen esa fama!
Mi padre era un oscuro[103] hombre honorable
que, con delirante empeño, reflexionaba
sobre la naturaleza y sus círculos sagrados,
rectamente, pero a su manera.
Un hombre que, en compañía de adeptos,[104]
se encerraba en la cocina negra[105]
y, según infinitas recetas,
mezclaba los contrarios.
Un rojo león, un osado pretendiente,
era desposado con el lirio en el tibio baño,
y luego ambos, con el llameante fuego abierto,
eran atormentados desde una cámara nupcial a la otra.[106]

---

103. Es decir: un hombre honorable que, sin embargo, recorría las regiones «oscuras» de la alquimia. En la *Historia de la teoría de los colores*, Goethe se refiere a las «oscuridades» (*Dunkelheiten*) de los alquimistas. Era habitual que estos mantuvieran ocultas sus prácticas, que las comunicaran solo a sus adeptos y que se rehusaran a publicarlas.

104. El término «adeptos» designa a los aprendices de alquimia, y pasó a designar luego a los iniciados, que se entregaban a la búsqueda de la piedra filosofal. Los alquimistas creían en la posibilidad de una transmutación de los elementos, de modo que no solo los metales innobles pudieran convertirse en oro, sino que fuera factible también producir un «hombre químico» (Praetorius); estas creencias están en la base del tratamiento al que somete Goethe, en la segunda parte de la obra, la creación de Homunculus.

105. El laboratorio en que los alquimistas practicaban la magia negra.

106. En las fuentes alquímicas consultadas por Goethe, la receta para la producción de la piedra filosofal implicaba la unión del óxido de mercurio (el «león rojo», considerado un elemento masculino) y el ácido clorhídrico blanco (el «lirio blanco», presentado como femenino) en la «cámara nupcial» de la retorta, que era sometida a la acción del fuego, de modo que los elementos se encendieran y engendraran el producto buscado.

Después aparecía, con abigarrados colores,
la joven reina en el cristal;[107]
aquí estaba la medicina, los pacientes morían y
nadie preguntaba: ¿quién se curó?
Así es que nosotros, con los electuarios infernales,[108]
en estos valles, en estas montañas,
hemos causado muchos más estragos que la peste.
Yo mismo he administrado a muchos el veneno;
los pacientes se consumían; y ahora debo oír
cómo se alaba a los descarados asesinos.

WAGNER. ¡Cómo podéis turbaros por ello!
¿No hace ya bastante un hombre íntegro
al practicar el arte que le enseñaron
de manera concienzuda y puntual?
Si, siendo joven, honras a tu padre,
te complacerás en aprender de él;
si, siendo ya un hombre, haces avanzar la ciencia,
tu hijo podrá alcanzar una meta más elevada.

FAUSTO. ¡Oh, dichoso aquel que aún puede albergar la esperanza
de emerger de este mar de extravíos!
Lo que no se sabe es justamente lo que se aplica,
y lo que se sabe no se puede aplicar.
¡Pero no perturbes el hermoso encanto de esta hora
con pensamientos tan sombríos!
¡Observa cómo, a la lumbre del Sol poniente,
relucen las cabañas rodeadas de verde!
El Sol se desliza y se hunde, el día se ha extinguido,

---

107. El medio curativo obtenido mediante la alquimia. En los tratados alquímicos se habla, en general, del «rey» (*König*); rara vez de una «reina» (*Königin*).

108. El remedio empleado, durante la Edad Media, para la peste; se trataba de una sustancia espesada bajo la acción del fuego, que constaba de unos setenta medicamentos.

pero el astro se mueve presuroso e impulsa nueva vida.
¡Oh, si unas alas me elevaran desde el suelo,
de modo que me esforzara en correr siempre tras él!
Bajo el eterno resplandor vespertino,
vería el mundo calmo a mis pies;
vería encendidas todas las cumbres, sereno cada valle,
y cómo el plateado arroyo fluye en corrientes doradas.
No detendría entonces mi curso, similar al de los dioses,
la escarpada montaña, con todos sus barrancos;
ya el mar, con sus cálidas bahías,
se extiende ante los ojos atónitos.
Pero el dios[109] parece finalmente hundirse;
solo que el nuevo impulso despierta,
me apresuro a beber su eterna luz;
ante mí está el día, detrás de mí, la noche;
sobre mí, el cielo, y debajo de mí, las olas.
Un bello sueño, mientras el Sol desaparece.
¡Ay! a las alas del espíritu, no se unirá
tan fácilmente ningún ala corpórea.
Pero es innato a todos
que el propio sentimiento se dirija hacia arriba y hacia delante
cuando sobre nosotros, perdida en el cielo azul,
la alondra entona su bullicioso canto;
cuando, sobre las escarpadas alturas cubiertas de abetos,
el águila se cierne, con las alas desplegadas
y, sobre planicies, sobre mares,
la grulla se empeña en volver a la patria.

WAGNER. Yo mismo he tenido a menudo horas de delirio,
pero jamás he sentido un impulso semejante.
Uno se harta con facilidad de contemplar bosque y campos,
y nunca envidiaré las plumas de los pájaros.

---

109. Göttin («diosa») en el original; cabe señalar que la palabra Sol es, en alemán, de género femenino: *die Sonne*.

¡Los goces del espíritu nos conducen de un modo muy diferente
de un libro a otro, de una hoja a otra!
Entonces las noches de invierno se tornan agradables y bellas,
una vida bienaventurada entibia todos los miembros,
y, ¡ay!, si desenrollas un respetable pergamino,
el cielo entero desciende hasta ti.

FAUSTO. Eres consciente tan solo de un impulso;
¡oh, nunca quieras conocer el otro!
Dos almas habitan, ¡ay!, en mi pecho,[110]
y una quiere separarse de la otra;
una, con rudo deleite amoroso, se mantiene apegada
al mundo con miembros que se aferran;
la otra se eleva con violencia desde el polvo
hacia los campos de los sublimes antepasados.
¡Oh, si es que hay en el aire espíritus
que se mueven, dominantes, entre la Tierra y el Cielo,
descended desde la áurea bruma
y conducidme lejos, a una vida nueva y variada!
¡Si solo dispusiera de un manto mágico,[111]
que me llevara a países extraños!;
no lo cambiaría por el ropaje más precioso,
ni siquiera por un manto real.

---

110. La doctrina de las dos almas aparece en obras de la Antigüedad, como el *Fedro* (26 y ss.) de Platón, o la *Ciropedia* (VI, I) de Jenofonte. Se encuentra también en la obra de *Die Wahl des Herkules* («La elección de Hércules»), de Christoph Martin Wieland; la obra, que fue estrenada en Weimar en 1773, contiene el siguiente pasaje, en el que Hércules habla con Areté (alegoría de la virtud) y Kakia (representación de una «ociosidad voluptuosa»): «Dos almas –¡ay, lo siento con demasiada certeza!– / combaten en mi pecho / con idéntica fuerza: la mejor triunfa siempre / que tú [= Areté] hablas; pero, en cuanto me atrapa / de nuevo esta hechicera [Kakia] con sus miradas, / siento que otra distinta / arde en mis venas; un alma / que contra mi voluntad me atrae hacia sus brazos» (Wieland, 1984: 26, 174 y s.).

111. El deseo será satisfecho luego por Mefistófeles (cf. vv. 2065 y ss.).

WAGNER. No invoques a la conocida turba[112]
que en tropel se expande en el círculo de bruma,
y que mil diversos peligros le prepara
al hombre, desde todos los confines.
Desde el Norte cae el incisivo diente de los espíritus
sobre ti, con lenguas afiladas como flechas;
desde el Levante se aproximan, secándolo todo,
y se alimentan de tus pulmones;
si el Mediodía envía desde el desierto
a aquellos que acumulan brasa sobre brasa alrededor de tu [cráneo,
el Oeste trae la caterva que primero refresca
para luego anegaros a ti, al campo y la pradera.
Escuchan complacidos, alegremente vueltos hacia el daño;
obedecen complacidos, porque se complacen en engañarnos,
se presentan como enviados del cielo
y susurran como ángeles[113] cuando mienten.
¡Pero vayámonos! El mundo ya está gris,
el aire está fresco, cae la bruma!
Solo al llegar la noche se aprecia el hogar.
¿Por qué te quedas así parado, y miras atónito hacia allí?
¿Qué puede conmoverte tanto en el crepúsculo?

FAUSTO. ¿Ves ese perro negro,[114] que vaga a través de la siembra [y los rastrojos?

WAGNER. Lo descubrí hace rato; no me pareció importante.

FAUSTO. ¡Obsérvalo bien! ¿Qué piensas que es este animal?

WAGNER. Un perro de aguas,[115] que a su manera

---

112. Wagner se refiere aquí a los espíritus mencionados por Fausto en el v. 1118, y destaca sus propiedades malignas, a diferencia de Fausto, que no parece pensar en espíritus diabólicos.

113. Se refiere al murmullo que produce el viento.

114. Una forma de manifestación del demonio que se encuentra ya en los libros populares de Pfitzer y del «Christlich Meynenden».

115. *Pudel:* a diferencia del sentido actual, el término designaba entonces un perro de caza, empleado para la captura de presas en el agua.

se empeña en seguir la huella del amo.
FAUSTO. ¿Adviertes cómo, en amplias espirales,
corre a nuestro alrededor, y se aproxima cada vez más?
Y si no me equivoco, deja un torbellino de fuego
detrás de sí, a su paso.
WAGNER. No veo más que un perro de aguas negro;
tal vez sufrís una ilusión óptica.
FAUSTO. Me parece que mágicamente tiende lazos leves
en torno a nuestros pies, a fin de atarnos luego.
WAGNER. Veo que, incierto y temeroso, salta alrededor de
[nosotros,
porque, en lugar de su amo, ve a dos desconocidos.
FAUSTO. ¡El círculo se estrecha, él ya está cerca!
WAGNER. Ves que se trata de un perro, y no de un fantasma.
Gruñe y duda, se echa sobre el vientre,
menea la cola. Todo esto es usual en un perro.
FAUSTO. ¡Únete a nosotros! ¡Ven aquí!
WAGNER. Es un animal sumamente gracioso.
Si te detienes, espera;
si le hablas, trata de subirse sobre ti;
si pierdes algo, te lo traerá;
saltará al agua para buscar tu bastón.
FAUSTO. Quizás tengas razón; no encuentro la huella
de un espíritu, y todo es producto del adiestramiento.
WAGNER. El perro, cuando está bien amaestrado,
sabe ganarse aun la simpatía del sabio.
Merece todo tu favor
este excelente discípulo de estudiantes.

Ingresan por el portal de la ciudad.

CUARTO DE ESTUDIO

Entra FAUSTO, *acompañado por el* PERRO DE AGUAS

FAUSTO.

He abandonado campo y prados
cubiertos por una noche profunda,
que, con un horror sagrado y lleno de presentimientos,
despierta en nosotros un alma más elevada.
Adormecidos se encuentran ahora los desenfrenados impulsos,
junto con todo el impetuoso obrar;
surge ahora el amor entre los hombres,
el amor a Dios surge ahora.[116]

¡Tranquilízate, perro de aguas!; ¡no corras de un lado a otro!
¿Qué olfateas allí, en el umbral?
Échate detrás de la estufa,[117]
te doy mi mejor almohadón.
Así como allá afuera, en el sendero de la montaña,
nos entretuviste corriendo y saltando,
acepta ahora mis cuidados
como un huésped sereno y bienvenido.

¡Ay! cuando en nuestra estrecha celda
la lámpara vuelve a arder amistosa,
nace la luz en nuestro pecho,
en el corazón, que se conoce a sí mismo.

---

116. Se ha visto en estos versos una síntesis de la filosofía de Spinoza, tal como era interpretada por Goethe (*libertas humana =amor Dei intellectualis = amor proprii*).

117. En el lenguaje familiar, el espacio oscuro entre la estufa y la pared era también llamado «infierno» (*Hölle*).

La razón empieza a hablar de nuevo,
y la esperanza vuelve a florecer;
uno anhela los arroyos de la vida,
¡ay!, anhela la fuente de la vida.

¡No gruñas, perro de aguas! Con los sagrados sones
que ahora ciñen toda mi alma
no se aviene la voz del animal.
Estamos acostumbrados a que los hombres se burlen
de lo que no comprenden;
a que se quejen frente a lo bueno y lo bello,
que a menudo les resulta fastidioso;
¿quiere ahora el perro gruñir, al igual que ellos?

Pero, ¡ay!, aunque pongo la mejor voluntad, siento
que la satisfacción ya no brota del pecho.
Pero ¿por qué ha de agotarse tan pronto la corriente,
y hemos de padecer nuevamente la sed?
Tengo mucha experiencia en esto.
Pero no es posible compensar esta carencia;
aprendemos a estimar lo supraterreno,
anhelamos la revelación,
que en ningún sitio brilla más digna y bellamente
que en el Nuevo Testamento.
Me siento impulsado a consultar el texto originario,
a traducir con sentimiento honesto
el santo original
a mi querido alemán.

Abre un volumen y se dispone a escribir.

Está escrito: «¡En el principio era la *palabra*!».[118]

---

118. Fausto trata de encontrar una versión alemana correcta para traducir el comienzo del Evangelio según san Juan: «En el principio existía el Verbo» (Juan 1, 1). Al tratar de traducir el término griego λόγος, encuentra inadecuada la decisión de Lutero de traducirlo por

¡Aquí me quedo ya atascado! ¿Quién me ayudará a seguir?
No puedo tener a la palabra en tan alta estima;
debo traducir el pasaje de otro modo
si es que me hallo bien iluminado por el Espíritu.
Está escrito: «En el principio era el *sentido*».
¡Piensa bien la primera línea,
que tu pluma no se precipite!
¿Es el sentido el que lo produce y crea todo?
¡Debería decir: En el principio era la *fuerza*!
Pero también al escribirlo así,
algo me advierte que no debería atenerme a esto.
¡El Espíritu me auxilia! Súbitamente encuentro una solución
y escribo, consolado: ¡En el principio era la *acción*!

¡Si he de compartir el cuarto contigo,
perro, deja de aullar,
deja de ladrar!
No puedo tolerar tener cerca
a un compañero tan fastidioso.
Uno de los dos
debe abandonar la celda.
A disgusto revoco el derecho de hospitalidad;
la puerta está abierta, tienes libre curso.

«palabra» (*Wort*); de ahí que escoja «sentido», «fuerza» y, finalmente, «acción». Ya Erich Schmidt (1894) advirtió en este pasaje la influencia de Herder; ante todo de este comentario sobre el comienzo de san Juan escrito, en 1774: «¡*Palabra*!, pero el alemán "palabra" no dice lo mismo que el concepto original: si pudiera encontrar una expresión que diga del modo más puro, elevado, espiritual, *concepto* y *expresión, concepto original* y *primer efecto, representación* y *reproducción, idea* y *palabra*, sería de acuerdo con el espíritu de Juan y de la filosofía antigua» (Herder, 1994: 7, 320 y s.). En 1775 dice Herder que, a fin de volverse comprensible para los hombres, la Divinidad no eligió «ninguna parábola externa a nosotros», sino que «escogió la más íntimamente concebida, la más santa, la más espiritual, la más efectiva, la más profunda, la imagen de Dios en el alma humana, ¡idea!, ¡palabra!, ¡voluntad!, ¡acción!, ¡amor!» (ibíd.: 355 y s.).

Pero ¡qué es lo que veo!
¿Puede suceder esto de manera natural?
¿Es una sombra? ¿Es realidad?
¡Cómo se alarga y ensancha mi perro de aguas!
¡Se alza con violencia,
esta no es la forma de un perro!
¡Qué fantasma he traído a casa!
Ya parece un hipopótamo.[119]
Con ojos de fuego, con terribles dientes.
¡Oh, ciertamente, tú eres mío!
Para este engendro semiinfernal
es buena la clave de Salomón.[120]

ESPÍRITUS. (*En el pasillo.*)
¡Uno de los nuestros está encerrado allí adentro!
Permaneced afuera, que ninguno lo siga;
como en la trampa el zorro,
tiembla un viejo lince del infierno.
¡Pero permaneced atentos!
Volad hacia allí, volad hacia aquí,
hacia arriba y hacia abajo,
y él quedará liberado.
¡Si podéis ayudarlo,
no lo dejéis encerrado!
Pues ha hecho ya mucho
para complacernos a todos nosotros.

FAUSTO. Ante todo, para enfrentar al animal,
me sirvo de la fórmula de los cuatro:

---

119. Durante el siglo XVIII se lo representaba aún como animal monstruoso, con dientes enormes, con los que devoraba a seres humanos.

120. Escrito gnóstico-cabalístico, retomado por la panfilosofía cristiano-espiritualista y reproducido, desde el siglo XVI, en numerosas copias: *Claviculae Salominis*; era atribuido al rey Salomón. Aparece mencionado en Paracelso, Willing y van Helmot como manual mágico útil para conjurar fantasmas y comunicarse con ellos.

La Salamandra debe arder;
la Ondina, retorcerse;
el Silfo, desvanecerse;
el Gnomo, empeñarse.[121]

Quien no conozca
los elementos,
su fuerza
y su propiedad,
no será señor
de los espíritus.[122]

¡Desapareced en las llamas,
Salamandra!
¡Fundíos murmurando,
Ondina!
¡Brillad con la belleza de los meteoros,
Silfo!
¡Traed una ayuda doméstica,
INCUBUS!, ¡INCUBUS!;[123]
presentaos y consumad el cierre.

Ninguno de los cuatro
está metido en el animal.

---

121. Según Paracelso (*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris*), los espíritus elementales viven en uno de los cuatro elementos: «los que viven en el agua son ninfas; los que están en el aire son sílfides; los que están en la tierra son pigmeos; los que están en el fuego, salamandras» (Paracelso, 1922-33: 14, 124).

122. Cf. Agrippa *De occulta philosophia sive de magia libri tres* (1533): «Hay cuatro elementos, sin cuyo conocimiento perfecto no podemos ejercer influencia alguna en la magia [...] la sujeción y la liberación de todas las cosas, incluso la expulsión de los demonios malvados y la atracción de los buenos espíritus, depende de ellos» (cit. en FA VII/2, 249).

123. (Latín): «íncubo». Los íncubos eran espíritus malignos que se posaban sobre las mujeres y mantenían relaciones con estas mientras se encontraban dormidas.

Este se encuentra muy tranquilo y me sonríe irónicamente;
aún no le he hecho ningún daño.
Has de escucharme
conjurar con más fuerza.

Compañero, ¿eres tú
un fugitivo del infierno?
¡Mira este signo!
Ante el cual se inclinan
las negras huestes.

Ya se hincha con los pelos erizados.

¡Réprobo!,
¿puedes leerlo?
¿Al Increado
al Inexpresado,
a Aquel que se extiende por todo el cielo
y que ha sido atravesado en forma impía?[124]

Arrinconado tras la estufa
se hincha como un elefante,
ocupa ya todo el cuarto,
se prepara para disolverse en niebla.
¡No te alces hasta el techo!
¡Échate a los pies de tu amo!
Puedes ver que no te amenazo vanamente.
¡Te quemaré con la sagrada brasa!
¡No aguardes
la luz tres veces ardiente!
¡No aguardes
el más fuerte de mis artificios!

124. Es decir, Cristo, que, según la fe cristiana, preexiste a la creación del universo, no puede ser concebido mediante palabras, es omnipresente y ha sido traspasado por la lanza del soldado. Hay aquí remisiones a Juan 1, 1-5; Efesios 4, 10; Hebreos 1, 8 y 13, 8.

Mefistófeles. (*Aparece, mientras cae la niebla, detrás de la estufa, vestido como un estudiante errabundo.*) ¿Para qué tanto ruido?
[¿En qué puedo servir al señor?
Fausto. ¡Este era, pues, el núcleo del perro de aguas!
¿Un estudiante errabundo? El incidente me hace reír.
Mefistófeles. ¡Saludo al señor erudito!
De veras que me habéis hecho sudar.
Fausto. ¿Cómo te llamas?
Mefistófeles. La pregunta me parece demasia-
[do mezquina
en boca de alguien que desdeña tanto la palabra[125]
y que, muy alejado de toda apariencia,
solo contempla la profundidad de las esencias.
Fausto. En vosotros, señor, la esencia
puede extraerse habitualmente del nombre,
tal como se revela con demasiada claridad
cuando se os llama dios de las moscas, corruptor, mentiroso.[126]
Ahora bien, ¿quién eres?
Mefistófeles. Una parte de aquella fuerza
que siempre quiere el mal y produce siempre el bien.[127]

---

125. Cf. *supra*, v. 1226.

126. El nombre Belcebú (según se cree, originariamente *Baal-zebul*, en hebreo) significa «dios de las moscas»; cf. II Reyes 1, 2; también aparece, en el Nuevo Testamento, en Mat. 10, 25; 12, 24; Mar. 3, 22. Se llama «corruptor» al diablo en Samuel 24, 16; Jeremías 6, 26; I Cor. 10, 10; «mentiroso» en Juan 8, 44; 8, 55.

127. Esta definición enigmática parece concordar con el «Prólogo en el cielo» (vv. 340 y ss.). Pero al pedido de aclaración de Fausto responde con un comentario que recuerda irónicamente la Epístola a los Romanos 7, 18-19: «Porque sé que no habita en mí [...] cosa buena, pues el querer está en mí; pero reconozco que el obrar lo bueno, no. Pues no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero: eso es lo que hago». Seidlin interpretó estos versos de un modo diferente, entendiendo que el diablo «corruptor» y «mentiroso» ha invertido aquí el sentido de las palabras; lo cual evocaría a Isaías 5, 20: «¡Ay de aquellos que llaman

FAUSTO. ¿Qué quieres decir con esa expresión enigmática?
MEFISTÓFELES. ¡Soy el espíritu que siempre niega!
Y con razón; pues todo lo que nace
merece ser aniquilado;
por ende, mejor sería que nada naciera.
Así pues, todo lo que llamáis pecado,
destrucción y, en suma, el mal
es mi elemento genuino.
FAUSTO. ¿Te llamas una parte, y estás entero ante mí?
MEFISTÓFELES. Te digo simplemente la verdad.
Si el hombre, ese pequeño mundo bufonesco,[128]
se considera usualmente un todo,
yo soy una parte de la parte que en un comienzo era el todo;
una parte de las tinieblas, que engendraron la luz;
la arrogante luz que ahora a la madre noche
le disputa el antiguo rango, el espacio;
y sin embargo no lo logra, pues, por mucho que se empeñe,
permanece adherida a los cuerpos.[129]
Fluye desde los cuerpos, embellece los cuerpos,
un cuerpo le corta el camino,
así, según espero, no durará mucho
y perecerá junto con los cuerpos.
FAUSTO. ¡Ahora reconozco tus dignos deberes!
No puedes aniquilar nada a gran escala
y te dedicas a lo pequeño.
MEFISTÓFELES. Y, por cierto, no se ha avanzado mucho con ello.
En cuanto a lo que se contrapone a la nada,

---

bien al mal y mal al bien; que cambian las tinieblas en luz y la luz en tinieblas; que dan lo amargo por dulce y lo dulce por amargo!».

128. El microcosmos.

129. La teoría según la cual la luz está adherida a los cuerpos y solo se manifiesta en ellos se remonta al teólogo medieval inglés Robert Grosseteste (1175-1253).

el algo, este tosco mundo,
por mucho que haya hecho yo hasta ahora,
no he podido dar cuenta de él;
¡a pesar de las olas, tempestades, sismos, incendios,
al final quedan sosegados mar y tierra!
Y a la condenada materia, el fermento de los animales y [los hombres,
no hay manera de manejarla.
¡A cuántos he enterrado ya!
Y siempre circula una sangre nueva y fresca.
¡Y así todo continúa, y uno querría volverse loco!
¡Del aire, del agua, como de la tierra,
surgen mil gérmenes
en lo seco, lo húmedo, lo cálido, lo frío!
Si no me hubiese reservado la llama,
no tendría nada que solo me perteneciera a mí.

FAUSTO. ¡De modo que al poder eternamente activo,
saludablemente creador,
le opones tú el frío puño del diablo,
que en vano se cierra en forma pérfida!
¡Trata de emprender algo distinto,
hijo prodigioso del caos!

MEFISTÓFELES. ¡En verdad nos gustaría reflexionar
más al respecto en las próximas ocasiones!
Por esta vez, ¿podría retirarme?

FAUSTO. No veo por qué lo preguntas.
Ahora que te he conocido,
puedes visitarme del modo que prefieras.
Aquí está la ventana, aquí la puerta,
por cierto que también dispones de la campana de la chime- [nea.

MEFISTÓFELES. ¡He de confesarlo! si no salgo
es porque un pequeño obstáculo me lo impide:
el pentágono en vuestro umbral...

FAUSTO. ¿Te contraría el pentagrama?[130]
Eh, dime, hijo del infierno:
si esto te detiene, ¿cómo es que entraste?
¿Cómo fue engañado un espíritu como tú?
MEFISTÓFELES. ¡Obsérvalo con atención!, no está bien trazado;
aquel ángulo que apunta hacia fuera
está, como ves, un poco abierto.
FAUSTO. ¡Ha acertado el azar!
¿De modo que eres mi prisionero?
¡Esto se dio así por casualidad!
MEFISTÓFELES. El perro de aguas no advirtió nada al entrar [de un salto,
pero ahora la cuestión presenta otro cariz;
el diablo no puede abandonar la casa.
FAUSTO. Pero ¿por qué no sales por la ventana?
MEFISTÓFELES. Es una ley de los diablos y espectros:
deben salir por donde entraron.
En lo primero somos libres; en lo segundo, esclavos.
FAUSTO. ¿El propio infierno tiene sus leyes?
Me parece bien; entonces, ¿es posible cerrar
confiadamente un pacto con vosotros, señores?
MEFISTÓFELES. Lo que se te prometa, has de disfrutarlo con [plenitud,
nada de ello te será negado.
Pero esto no se puede explicar tan brevemente,
y en breve hablaremos sobre ese punto;
pero ahora te pido encarecidamente
que por esta vez me dejes en libertad.

---

130. Esta estrella de cinco puntas –que, según Praetorius, era trazada con la finalidad de establecer un resguardo frente a las brujas– era un símbolo del universo; también de los cinco sentidos y de las cinco extremidades del hombre. Cada uno de los ángulos forma una A, la letra más importante en las artes cabalístico-mágicas; alude, a la vez, a las cinco letras del nombre de Jesús. Era empleado también como protección frente a los demonios.

FAUSTO. Pero quédate aún un instante
para contarme una buena historia.
MEFISTÓFELES. ¡Libérame ahora!; volveré pronto;
entonces podrás interrogarme a gusto.
FAUSTO. No te he perseguido;
tú mismo te dejaste atrapar.
¡Aquel que captura al diablo debe retenerlo!
No lo prenderá tan pronto una segunda vez.
MEFISTÓFELES. Si así lo quieres, estoy dispuesto
a hacerte compañía aquí;
pero bajo la condición de hacerte pasar el tiempo
de manera digna, merced a mis artes.
FAUSTO. ¡No me parece mal, eres libre de hacerlo,
con tal que tu arte sea grato!
MEFISTÓFELES. Amigo mío, tus sentidos
se enriquecerán más en esta hora
que en la monotonía de todo el año.
Lo que canten para ti los delicados espíritus,
las bellas imágenes que ellos traigan,
no serán un huero pase mágico.
También tu olfato se complacerá,
después deleitarás tu paladar
y por fin quedará encantado tu sentimiento.
No se necesita preparación alguna;
¡estamos reunidos, comenzad!
ESPÍRITUS.
¡Desvaneceos, bóvedas sombrías,
allí en lo alto!
¡Que de un modo más encantador
dirija hacia aquí su amistosa mirada
el éter azul!
¡Que las oscuras
nubes se dispersen!

Las estrellitas titilan,
soles más tenues
brillan allí.
La espiritual belleza
de los hijos del cielo,
en su oscilante órbita,
pasa flotando.
El deseo anhelante
los sigue hacia allá;
y las ondulantes cintas
de sus vestimentas
cubren los campos,
cubren la enramada,
donde los amantes se enlazan,
sumidos en pensamientos,
para toda la vida.
¡Una enramada junto a otra!
¡Fecundos pámpanos!
El pesado racimo
se precipita en la cuba
de la prensa que comprime;
se precipitan en arroyos
los espumosos vinos,
que fluyen a través de puras
piedras preciosas;
dejan detrás de ellos
las alturas;
se extienden formando lagos,
para deleite
de las verdeantes colinas.
Y las aves
sorben delicias,
vuelan al encuentro del Sol,
vuelan al encuentro

de las diáfanas islas,
que sobre las olas
se mueven, meciéndose;
allí escuchamos
jubilosos coros,
y sobre los prados
vemos a bailarines
que por el aire libre
se dispersan.
Algunos se encaraman
sobre las cumbres,
otros nadan
por los lagos,
otros se ciernen por el aire;
todos se dirigen hacia la vida,
hacia la lejanía
de la bienaventurada gracia
que conceden las amorosas estrellas.

MEFISTÓFELES. ¡Ya duerme! ¡Bien, pues, delicados y aéreos jóvenes!
¡Diligentemente lo habéis adormecido con vuestro canto!
Estoy en deuda con vosotros por este concierto.
¡No eres aún un hombre capaz de retener al diablo!
Mecedlo con dulces imágenes oníricas,
sumidlo en un mar de ensueños;
pero para deshacer el encanto de este umbral
necesito un diente de rata.
No es preciso que realice prolongados conjuros,
ya se desliza una por aquí, y enseguida me escuchará.

El señor de las ratas y los ratones,
de las moscas, ranas, chinches y piojos
te ordena que te atrevas a salir
y que roas este umbral,
según lo va marcando él con aceite...

¡Ahí vienes ya, dando saltitos!
¡Pero comienza con tu trabajo! La punta que me retenía
se encuentra allí adelante, junto al borde.
Una mordida más, y ya está listo.
Ahora, Fausto, sigue soñando, hasta que volvamos a vernos.

FAUSTO. (*Despertando.*) ¿He sido engañado una vez más?
¿El tropel de espíritus se desvanece, de tal suerte
que un sueño me hizo ver al diablo
y se me escapó un perro de aguas?

CUARTO DE ESTUDIO

FAUSTO, MEFISTÓFELES

FAUSTO. ¿Llaman? ¡Adelante! ¿Quién quiere molestarme nuevamente?
MEFISTÓFELES. Soy yo.
FAUSTO. Adelante.
MEFISTÓFELES. Debes decirlo tres veces.
FAUSTO. ¡Adelante, pues!
MEFISTÓFELES. De este modo me complaces.
¡Nos llevaremos bien, según espero!
Pues para ahuyentar tu malhumor
estoy aquí, como un noble caballero,
con vestimenta roja de ribetes dorados,
el abrigo corto de rígida seda,
la pluma de gallo en el sombrero,[131]
una larga y puntiaguda daga;[132]
y te aconsejo, en pocas palabras,
que también te vistas de un modo similar,
para que, desembarazado y libre,
te enteres de qué cosa es la vida.
FAUSTO. En cualquier vestimenta he de sentir
el tormento de la mezquina vida terrena.
Soy demasiado viejo para limitarme a jugar,
demasiado joven para carecer de deseos.

---

131. La vestimenta roja y la pluma de gallo son insignias tradicionales de Satán.

132. La daga –que no podían usar los burgueses– identificaba al noble.

¿Qué puede darme el mundo?
¡Debes abstenerte! ¡Debes abstenerte!
Esa es la eterna canción
que resuena en los oídos de todos
y que, durante toda nuestra vida,
nos canta roncamente a cada hora.[133]
Por la mañana, me despierto tan solo con horror;
querría llorar amargas lágrimas
al ver el día que, en su curso,
no habrá de satisfacer un deseo, ni siquiera uno;
el día que, con su terca crítica, reduce
aun el presentimiento de un placer
y que las creaciones de mi agitado pecho
entorpece con las mil contrariedades burlonas de la vida.
También, al descender la noche,
debo tenderme angustiado en el lecho;
ni siquiera allí se me concederá descanso alguno,
pues me aterrorizarán desatinados sueños.
El dios que vive en mi pecho
puede excitar profundamente lo más hondo de mí;
aquel que reina sobre todas mis facultades
no puede mover nada afuera;
y así, la existencia es para mí una carga;
deseo la muerte, y odio la vida.[134]

---

133. Cf. en *Poesía y verdad*: «Tanto nuestra vida física como nuestra vida social, costumbres, hábitos, profano saber, filosofía, religión e incluso más de un fenómeno fortuito, todo en suma, nos dice que debemos renunciar. Así, muchas cosas que en nuestro fuero interno íntimamente nos pertenecen, no debemos proyectarlas afuera; húrtasenos aquello que de fuera necesitamos para el complemento de nuestro ser, y, en cambio, se nos imponen muchas cosas que nos son tan ajenas, tan enojosas» (Goethe, 1985: 426 y s.).

134. El pasaje recuerda a Job 7, 13-16: «Si digo: "Mi lecho me consolará, mi camilla aliviará mi sufrimiento", entonces con sueños tú me espantas, con visiones me aterras. ¡Ay!, preferiría mi alma el

MEFISTÓFELES. Y sin embargo, la muerte nunca es un huésped
[del todo bienvenido.
FAUSTO. Oh, feliz aquel a quien, en el esplendor de la victoria,
la muerte le ciñe en las sienes los sangrientos laureles;
a quien encuentra, después del raudo furor de la danza,
en brazos de una muchacha.
¡Oh, si fascinado ante la fuerza del Espíritu sublime[135]
hubiese caído yo exangüe!
MEFISTÓFELES. Y sin embargo alguien no tomó
aquella noche un licor castaño.
FAUSTO. Según parece, es tu afición el espionaje.
MEFISTÓFELES. No soy omnisciente; pero sé muchas cosas.
FAUSTO. Ya que me sustrajo al horrible desconcierto
una música dulce y conocida,
engañando el resto de mis sentimientos infantiles
mediante el eco de una época feliz,
¡maldigo todo lo que al alma
ciñe a través de seducciones y encantamientos
y la confina en esta cueva de tristezas[136]
a través de fuerzas deslumbrantes y lisonjeras!
¡Maldita sea, de antemano, la elevada opinión
con que el espíritu se rodea a sí mismo!
¡Maldito el deslumbramiento de la apariencia,
que acosa a nuestros sentidos!
¡Maldito lo que nos embauca en sueños,
figuración de gloria, de fama duradera!
¡Maldito lo que como posesión nos lisonjea,
como mujer e hijo, como siervo y arado!

---

estrangulamiento, la muerte más que mis dolores. Ya me disuelvo, no viviré para siempre; déjame, pues mis días son un soplo».

135. Verosímilmente, el Espíritu de la Tierra.

136. El cuerpo humano, al que ya Platón describió en estos términos.

¡Maldito sea Mammón, cuando con tesoros
nos incita a realizar acciones osadas;
cuando, para un ocioso regocijo,
nos acomoda los almohadones!
¡Maldito sea el balsámico jugo de las uvas!
¡Maldita aquella suprema gracia del amor!
¡Maldita sea la esperanza! ¡Maldita la fe,
y maldita, sobre todo, la paciencia![137]

CORO DE ESPÍRITUS. (*Invisibles.*)

¡Ay, Ay!
¡Tu has destrozado
el bello mundo
con poderoso puño!;
¡se derrumba, cae!
¡Un semidiós lo hizo pedazos!
Acarreamos
las ruinas hacia la nada,
y nos lamentamos
por la belleza perdida.
¡Tú, el más poderoso
de los hijos de la Tierra,
vuelve a construirlo
más espléndido,
vuelve a erigirlo en tu pecho!
¡Un nuevo curso de vida
emprende

---

137. El pasaje recuerda tanto I Cor. 13, 13 como I Tesalonicenses 1, 3. La maldición de la paciencia evoca también un pasaje de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*: «Todas las religiones se proponen que el hombre acepte lo inevitable, aunque cada una intenta llevar a cabo esta misión a su manera. La religión cristiana, por la fe, la caridad y la esperanza, virtudes que dan por resultado la paciencia, aun cuando en vez de disfrutar goces nos abrumen los sufrimientos más intolerables» (Goethe, 2006: 1508).

con sentidos claros,
y que nuevos cantos
resuenen luego!

MEFISTÓFELES.

¡Estos son los pequeños
entre los míos!
¡Oye cómo aconsejan placer y acción
con la sensatez propia de los viejos!
Hacia el vasto mundo,
y lejos de la soledad
en que se paralizan los sentidos y fluidos,[138]
quieren atraerte.

Deja de jugar con tu pena
que, como un buitre, te devora la vida;[139]
la peor compañía te permite sentir
que eres un hombre entre los hombres.
Pero esto no quiere decir
que habrás de hundirte en el vulgo;
no soy uno de los grandes,
pero si, unido a mí,
quieres caminar por la vida,
quiero ajustarme gustoso
a ser tuyo de inmediato.
¡Soy tu compañero
y, si ello te complace,
soy tu criado, tu siervo!

---

138. Concepciones usuales en la medicina de la época asociaban la entrega inmoderada a las tareas intelectuales con un estancamiento del flujo sanguíneo del que debían derivarse, entre otras enfermedades, la melancolía y la hipocondría.

139. Alusión al mito de Prometeo, cuyo hígado, devorado durante el día por un buitre, se regenera durante la noche, de modo que pueda ser nuevamente consumido al día siguiente.

Fausto. Y, a cambio, ¿cómo he de complacerte?
Mefistófeles. Para ello dispones aún de un largo plazo.
Fausto. ¡No, no!; el diablo es un egoísta
y no hace simplemente por amor de Dios
lo que es provechoso para otro.
Formula con claridad la condición;
un criado semejante trae peligro a la casa.
Mefistófeles. Me comprometo a ponerme a tu servicio *aquí*,
a no detenerme ni reposar ante una señal tuya;
cuando nos reencontremos *del otro lado*,
habrás de hacer lo mismo por mí.
Fausto. El otro lado puede preocuparme poco;
si dejas este mundo reducido a ruinas,[140]
que surja luego el otro.
De esta Tierra manan mis alegrías,
y este Sol alumbra mi sufrimiento;
si puedo separarme alguna vez de ellos,
que ocurra lo que sea.
No quiero volver a oír nada
sobre si, en lo venidero, también se ama y odia,
o sobre si, en aquellas esferas,
existe también un arriba o un abajo.
Mefistófeles. Con un espíritu tal, puedes arriesgarte.
Cierra el trato; en estos días
has de ver con alegría mis artes;
te daré lo que ningún hombre ha visto aún.
Fausto. ¿Qué quieres darme, pobre diablo?
El espíritu de un hombre, en su elevado empeño,
¿ha sido comprendido jamás por tus semejantes?
Tienes el manjar que no sacia,
tienes oro rojo que, sin cesar,

---

140. Fausto parece dirigirse aquí a sí mismo, antes que a Mefistófeles.

semejante al mercurio, se te escurre entre los dedos;
un juego en el que nunca se gana;
una muchacha que, apoyada en mi pecho,
con los ojos se une ya con mi vecino;
la gloria, bello deleite de los dioses,
que se desvanece como un meteoro.
¡Muéstrame el fruto que se pudre antes de ser arrancado,
y árboles que reverdecen cada día![141]

MEFISTÓFELES. Un encargo tal no me amedrenta,
puedo ofrecerte tales tesoros.
Pero, mi buen amigo, se aproxima el tiempo
en que podremos disfrutar en calma de una buena comida.

FAUSTO. ¡Si alguna vez me tiendo, sosegado, sobre un ocioso lecho,
que muera yo de inmediato!;
¡si alguna vez puedes engañarme con halagos,
de modo que me sienta satisfecho conmigo mismo;
si puedes embaucarme a través del goce,
que ese sea para mí el último día!
¡Propongo la apuesta!

MEFISTÓFELES. ¡Hecho!

FAUSTO. ¡Venga esa mano!
Si alguna vez le digo al instante:
«¡Detente!, ¡eres tan bello!»,
¡entonces podrás sujetarme con cadenas,
entonces aceptaré de buen grado perecer!
¡Entonces podrá doblar la campana de la muerte,
entonces quedarás libre de tu servicio!;
¡podrá detenerse el reloj, caer la manecilla;
el tiempo habrá terminado para mí!

---

141. Todo este pasaje (vv. 1678-1685) dio pie a controversias. Muchos editores lo interpretaron como una sucesión de preguntas; Schöne (FA VII/2, 258 y s.) propone restablecer la puntuación que aquí ofrecemos, y que es la que traen todas las ediciones del *Fausto I* publicadas en vida de Goethe.

MEFISTÓFELES. Piénsalo bien, no habremos de olvidarlo.
FAUSTO. Estás en todo tu derecho,
no me he arriesgado con temeridad.
En cuanto dejo de aspirar, me convierto en siervo;
no me importa si tuyo o de alguien más.
MEFISTÓFELES. Ya hoy, en el banquete doctoral,[142]
cumpliré con mi deber como criado.
¡Solo una cosa...! Por cuestión de vida o muerte,
te pido que me escribas un par de líneas.
FAUSTO. ¿También exiges algo escrito? Qué remilgado eres.
¿No has conocido aún a ningún hombre, ni la palabra de un hombre?
¿No basta con que la palabra pronunciada
deba disponer para siempre de mis días?
El mundo no deja de correr por todas sus corrientes,
¿y a mí ha de sujetarme una promesa?
Pero este desvarío está arraigado en nuestro corazón,
¿quién aceptaría de buen grado deshacerse de él?
¡Dichoso aquel que preserva pura en su pecho la lealtad;
ningún sacrificio le pesará jamás!
Solo que un pergamino, escrito y sellado,
es un fantasma ante el cual todos se espantan.
La palabra expira ya en la pluma,
ejercen la soberanía la cera y el cuero.[143]
¿Qué quieres de mí, espíritu malvado?
¿Bronce, mármol, pergamino, papel?
¿He de escribir con buril, cincel o pluma?
Puedes elegir lo que te plazca.
MEFISTÓFELES. ¿Cómo puedes exagerar
la pura labia con tal fogosidad?

---

142. Doktorschmaus: el banquete que seguía a la designación como doctor del *scholasticus.* Precedía a dicha designación una discusión (*Disputation*) pública.

143. La cera del sello y el cuero del pergamino.

Cualquier cuartilla estará bien.
Has de firmar con una gotita de sangre.[144]
FAUSTO. Si esto te satisface por completo,
puede quedar como una absurda minucia.
MEFISTÓFELES. La sangre es un fluido muy particular.
FAUSTO. ¡Pero no temas que vaya a romper este acuerdo!
El empeño de toda mi fuerza
es precisamente lo que prometo.
Me he envanecido más de la cuenta;
solo pertenezco a tu rango.
El gran Espíritu me ha desdeñado,[145]
se cierra ante mí la naturaleza.
El hilo del pensamiento se ha roto,
hace ya tiempo que todo saber me repugna.
¡Permite que en las profundidades de los sentidos
calmemos las ardientes pasiones!
¡Que bajo impenetrables velos mágicos
se dispongan para mí de inmediato todos los prodigios!
¡Precipitémonos en la algarabía del tiempo,
en el torrente del acontecimiento!
Que, pues, dolor y goce,
éxito y fracaso
se alternen como sea posible;
el hombre solo se afirma actuando sin cesar.

---

144. Presente ya en las sagas sobre Fausto, este rito remite, a manera de inversión diabólica, a Éxodo 24, 7-8, donde se describe así la ratificación de la alianza entre el pueblo de Israel y Yavé: «Tomó [Moisés] luego el libro de la alianza y lo leyó en presencia del pueblo, el cual dijo: "Cumpliremos todo lo que ha dicho Yavé y obedeceremos". Entonces Moisés tomó la sangre y la derramó sobre el pueblo diciendo: "Esta es la sangre de la alianza que Yavé ha hecho con vosotros mediante todas estas palabras"».

145. Nuevamente, el Espíritu de la Tierra.

MEFISTÓFELES. No hay para vos medida ni término.[146]
Si os place mordisquear por todas partes,
arrebatar algo al vuelo,
que os aproveche lo que os regocija.
¡Pero estirad la mano, y no seáis temeroso![147]

FAUSTO. Ya estás oyendo que no se trata de la alegría.
Me entrego al vértigo, al más doloroso goce,
al amado odio, al reconfortante disgusto.
Mi pecho, que está curado de la sed de saber,
no ha de cerrarse, de ahora en más, a ningún dolor,
y lo que le ha sido concedido a la humanidad[148] toda
quiero disfrutarlo en el interior de mi propio yo;
quiero aferrar con mi espíritu lo más elevado y lo más pro-
acumular en mi pecho su júbilo y su dolor, [fundo,
y así, expandir mi yo hasta igualar el suyo,
y, como ella, estrellarme también al fin.[149]

---

146. Estas palabras suenan como un comentario irónico sobre el vertiginoso cambio de métricas en las estrofas precedentes, en el que se traducen los cambios de ánimo de Fausto.

147. *Blöde:* verosímilmente, no en el sentido actual de la palabra alemana («tonto», «estúpido»), sino en el de «tímido» o «temeroso», usual aún durante el siglo XVIII.

148. En el siglo XVIII, la palabra *Menschheit* designaba la esencia o la naturaleza humanas; progresivamente fue imponiéndose, a lo largo de ese siglo, el uso moderno del vocablo como «suma de los seres humanos». En este pasaje, como en general, Goethe suele usarlo en el sentido tradicional.

149. Toda esta declaración de Fausto, con su insistencia en la intensidad de las vivencias y su identificación con la sensibilidad titánica y anárquica de la «gran individualidad», se corresponde con el programa estético y político del *Sturm und Drang.* Esta concepción se altera en la evolución posterior de Goethe; cf. por ejemplo el final del primer *Viaje a Italia* (1787), donde se dice que «en general hemos de considerar a cada persona un mero complemento de todas las demás, y de hecho la persona se siente más útil y digna de aprecio si admite serlo» (Goethe, 2001: 335 y s.). El siguiente comentario del

MEFISTÓFELES. Oh, llevo ya algunos milenios
mascando este duro plato
y ¡créeme, desde la cuna hasta la tumba,
ningún hombre digiere la antigua levadura![150]
¡Créele a uno de los nuestros: este todo
ha sido hecho solo para un Dios!
Él se encuentra en medio de un esplendor eterno,
a nosotros nos ha colocado en las tinieblas,
y a vosotros tan solo os sientan el día y la noche.[151]
FAUSTO. ¡Pero yo quiero!
MEFISTÓFELES. ¡Da gusto oír eso!
Solo una cosa me inquieta:
el tiempo es breve, el arte es largo.[152]
Hubiese pensado que os dejaríais instruir.
Asociaos a un poeta.
Dejad que el caballero divague en pensamientos,

Abbé en *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* parece aún más una réplica a las palabras de Fausto: «Aquel que pretende hacerlo todo y saborearlo todo con la plenitud de sus sentidos, aquel que quiere asimilarlo todo a su personalidad para llegar a semejante goce, perderá lastimosamente el tiempo en esfuerzos inútiles» (Goethe, 2006: 696).

150. Cf. I Cor. 5, 7: «Purificad la levadura antigua para ser masa nueva, así como sois ácimos; pues nuestro cordero pascual, Cristo, ya fue inmolado». Se insinúa aquí el pecado de soberbia, que habría producido la caída de Adán y Eva, al hacer que estos se engrandecieran (como por efecto de una levadura) creyéndose susceptibles de ser iguales a Dios.

151. Las palabras de Mefistófeles remiten a la concepción goetheana del hombre como un ser regido por la polaridad, y para el que resultan destructores los extremos opuestos. Cf. la *Teoría de los colores*, § 744: «Hemos hallado un conflicto primario tremendo entre luz y tiniebla, que en un modo más general puede expresarse en los términos de luz y no-luz, y hemos tratado de resolver ese conflicto y desarrollar así el mundo visible de la luz, la sombra y el color» (Goethe, 2003: VII, 111).

152. Cf. la nota a los vv. 558 y s.

y que todas las cualidades nobles
acumule sobre vuestro honorable cráneo:[153]
el valor del león,
la celeridad del ciervo,
la ardiente sangre del italiano,
la constancia del Norte.[154]
Dejad que él encuentre por vos el secreto
de unir magnanimidad y astucia,
y de enamoraros con cálido impulso juvenil,
de acuerdo con un plan.
Yo mismo querría conocer a un caballero tal,
habría de llamarlo señor Microcosmos.[155]

FAUSTO. ¿Qué soy, pues, si no es posible
obtener la corona de la humanidad,
a la cual tienden todos los sentidos?

MEFISTÓFELES. Eres, a fin de cuentas... lo que eres.
Ponte pelucas con millones de rizos,
calza tu pie en altos coturnos:
seguirás siendo siempre lo que eres.

---

153. Mefistófeles responde a las palabras de Fausto señalando, irónicamente, que la concentración de todos los aspectos de la esencia humana en una sola persona no es posible en la vida, sino tan solo en la literatura. Si un bardo cantara las virtudes de Fausto en el estilo de la poesía panegírica de los siglos XVI y XVII, acumularía todas las «cualidades nobles» sobre el «honorable cráneo» del personaje. En todo este comentario de Mefistófeles se encuentra una sátira de las fórmulas habituales en la poesía laudatoria del barroco.

154. Cf. este comentario de Goethe, en 1772, sobre las representaciones del más allá entre los antiguos nórdicos: «En las profundidades del Cielo, el valeroso nórdico observa un inconmensurable campo de batalla, un anhelado escenario para su fuerza indestructible; luego descansa, bebiendo su vaso de cerveza con un apetito heroico, sentado en un banco junto al padre Odín» (WA I, 37, 256).

155. Remisión irónica a la antigua creencia en que el hombre constituye una representación en pequeño del universo (es decir, del Macrocosmos).

FAUSTO. Ya veo; en vano he acumulado sobre mí
todos los tesoros del espíritu humano;[156]
y cuando, al fin, me dispongo a sentarme,
en mi interior no brota fuerza nueva;
no soy un pelo más alto,
ni estoy más cerca de lo infinito.

MEFISTÓFELES. Mi buen señor, veis las cosas
tal como se las ve habitualmente;
hemos de actuar con más sensatez
antes de que se nos escape la alegría de la vida.
¡Por todos los verdugos!; por cierto que manos y pies,[157]
cabeza y c[ulo][158] son tuyos;
pero todo lo que alegremente disfruto,
¿es por ello menos mío?
Si puedo pagar seis caballos,
¿no son mías sus fuerzas?
Corro, y soy un hombre hecho y derecho
como si tuviera veinticuatro piernas.
Por eso, ¡ánimo! ¡Deja a un lado toda meditación
y arrojémonos directamente al mundo!
Te lo digo: un sujeto que cavila
es como un animal al que un espíritu malvado
hace dar vueltas por un brezal árido
que está rodeado por una bella dehesa.

---

156. Después de los tres grandes discursos de Fausto sobre la desesperación del erudito –que admite la nulidad de su saber– (cf. vv. 1544-1571, 1583-1606, 1741-1759), este diálogo cierra, según Trunz (1988: III, 543), la «tragedia del erudito», que encuentra una continuación satírica en la escena del estudiante, que la sucede.

157. En los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, Marx ofrece una interpretación de los vv. 1821 y ss., como también de un pasaje de *Timón de Atenas* en que aparece una crítica del poder del dinero; cf. Marx, 2004: 181 y s.

158. En el original aparecía una H. seguida de dos tachaduras por razones de censura. Puede pensarse en *Hintern* («culo») o, acaso menos probablemente, en *Hoden* («testículos»).

FAUSTO. ¿Cómo comenzamos con eso?
MEFISTÓFELES. Partimos ya mismo.
¿Qué cámara de torturas es esta?
¿Qué sentido tiene llevar semejante vida,
en la que te aburres a ti mismo y aburres a los jóvenes?
¡Déjale esto a tu vecino, el señor Panza!
¿Para qué quieres hablar en forma insensata, repitiendo lo ya sabido?
Lo mejor que puedes saber
no es lícito que se lo digas al estudiante.
¡Ahora mismo escucho a uno en el pasillo!
FAUSTO. No me es posible atenderlo.
MEFISTÓFELES. El pobre muchacho lleva tiempo esperando,
no puede irse sin consuelo.
Ven, dame tu toga y tu gorra;
el disfraz tiene que quedarme magníficamente bien.

Se cambia de ropa.

¡Ahora, deja esto confiado a mi ingenio!
Tan solo necesito un cuarto de hora;
¡entretanto, prepárate para el hermoso viaje!

FAUSTO *se va.*

MEFISTÓFELES. (*Con las largas vestimentas de* FAUSTO.) Desdeña
la más elevada facultad del hombre; [la razón y la ciencia,
permite que el espíritu de la mentira
te fortalezca solo en obras de ilusión y magia,
y entonces serás incondicionalmente[159] mío...
El destino le ha dado un espíritu
que, indómito, se arroja siempre hacia delante,

---

159. Según Schöne (FA VII/2, 267), la palabra (*unbedingt*) tiene aquí un doble sentido: no solo «de manera completa», «incondicional», sino también al margen de las condiciones (*Bedingungen*) establecidas en el contrato.

y cuyo precipitado empeño
salta por encima de las alegrías terrenales.
Lo arrastraré a través de la vida alocada,
a través de la chata frivolidad;
necesito que se agite, se empecine y quede pegado,[160]
y su naturaleza insaciable
ha de ver comidas y bebidas flotando ante sus ávidos la-
implorará en vano un refrigerio, [bios;[161]
¡y aunque no se hubiera entregado al diablo
debería, con todo, sucumbir!

Entra UN ESTUDIANTE.

ESTUDIANTE. Llevo poco tiempo aquí
y vengo, lleno de humildad,
para hablar y conocer a un hombre
al que todos mencionan con veneración.[162]

MEFISTÓFELES. ¡Me complace mucho vuestra cortesía!
Estáis viendo a un hombre similar a muchos otros.
¿Os habéis presentado ya en otros lugares?

ESTUDIANTE. ¡Os ruego que me concedáis atención!
Vengo con la mejor disposición,
algo de dinero y sangre joven;
mi madre no quería que me alejara.
Yo querría aprender aquí algo bueno.

---

160. Las imágenes evocan el insecto pegado en la miel, o el pájaro en el palo encolado empleado para atraparlo.

161. Alusión al tormento de Tántalo que, castigado por los dioses, debe permanecer hundido en agua hasta el cuello, bajo un árbol repleto de frutas. Cada vez que Tántalo quiere alcanzarlas, estas, movidas por el viento, se alejan de sus manos.

162. Después de haber asistido a una consulta con su mentor en Leipzig, el profesor de Derecho Constitucional e historiador Böhme, Goethe le escribe a su padre el 13/10/1765: «No podrá creer usted qué bella cosa es un profesor. ¡Estuve totalmente fascinado, ya que he visto a algunas de estas personas en toda su magnificencia!».

MEFISTÓFELES. Os encontráis en el lugar adecuado.
ESTUDIANTE. Sinceramente, querría irme ya:
entre estos muros, en estos salones,
no me siento a gusto.
Es un espacio muy reducido,
no se ve nada de verdor, ningún árbol,
y en las aulas, sobre los bancos,
no puedo oír, ni ver ni pensar.
MEFISTÓFELES. Esto es tan solo cuestión de hábito.
Así, al comienzo el niño no acepta
de buen grado el pecho de su madre,
pero pronto se nutre con placer.
Así, en los pechos de la sabiduría,[163]
cada día encontraréis más placer.[164]
ESTUDIANTE. De su cuello quiero colgarme con alegría;
pero decidme tan solo cómo puedo lograrlo.
MEFISTÓFELES. Explicaos, antes de proseguir:
¿qué Facultad elegís?
ESTUDIANTE. Querría llegar a ser muy docto,
y me gustaría conocer lo que hay
en la Tierra y en el cielo,
la ciencia y la naturaleza.
MEFISTÓFELES. Estáis yendo por buen camino;
pero no debéis dejar que os distraigan.
ESTUDIANTE. Es esa mi intención, con toda el alma y el cuerpo;
pero, por cierto, me complacería
tener un poco de libertad y diversión
en los bellos días festivos del verano.

---

163. Imagen acorde con la personificación tradicional de la *sapientia* como mujer, lo que anticipa la designación muy posterior de la universidad como *alma mater* (= madre nutricia).

164. Juego de palabras entre *Lust* («placer») y *gelüsten* («disfrutar», «encontrar placer en algo»).

MEFISTÓFELES. Aprovechad el tiempo, que pasa tan rápido;
pero la disciplina os enseñará a ganar tiempo.
Mi querido amigo, por ello os aconsejo
ante todo el *Collegium Logicum*.[165]
Allí, el espíritu quedará bien vestido,
aprisionado en botas españolas,[166]
para que, de ahí en más, con mayor prudencia,
se deslice por el camino del pensamiento
y no vague a tontas y a locas
de un lado a otro, como un fuego fatuo.
Luego se os enseñará, durante unos cuantos días,
que, para aquello que hacíais de una vez,
como comer y beber,
es preciso contar: ¡uno, dos, tres!
Por cierto que con la fábrica de pensamientos
ocurre lo mismo que con la obra maestra de un tejedor,
en la que una presión del pie mueve mil hilos;
las navecillas van de aquí para allá,
los hilos corren sin ser vistos,
un golpe crea mil entrecruzamientos;
aparece el filósofo
y os demuestra que debe ser de este modo:
lo primero debe ser así; lo segundo, así
y, por ende, así lo tercero y lo cuarto;
y si lo primero y lo segundo no estuvieran,

---

165. Perteneciente a la Facultad de Filosofía, en el marco de las «artes liberales». En el libro VI de *Poesía y verdad* dice Goethe, sobre sus años de estudiante en Leipzig: «Al principio visitaba mis colegios [*Collegia*] asidua y puntualmente; pero la Filosofía negábase en redondo a dispensarme sus luces. En Lógica ocurriome el raro caso de verme obligado a descomponer, aislar y como destruir, para comprender su debido uso, aquellas operaciones mentales que desde chico con toda comodidad realizara» (Goethe, 1985: 159).

166. Instrumento de tortura destinado a comprimir las tibias de la víctima. Era empleado en el segundo grado de los suplicios de la Inquisición.

lo tercero y lo cuarto no existirían jamás.
Esto lo ensalzan los estudiantes de todos los sitios,
pero no se han convertido por ello en tejedores.
Aquel que quiera conocer y describir algo vivo
debe tratar primero de eliminar el espíritu;
entonces, tendrá en sus manos las partes,
tan solo falta ¡desgraciadamente! el lazo espiritual.
Encheiresin naturae[167] llama a eso la química,
que se burla de sí misma sin saber cómo.

ESTUDIANTE. No puedo entenderos del todo.

MEFISTÓFELES. Las cosas irán mejor en breve,
cuando aprendáis a reducirlo
y a clasificarlo todo de manera apropiada.

ESTUDIANTE. Con todo esto me siento tan atontado
como si dentro de mi cabeza diera vueltas una rueda de mo-
[lino.

MEFISTÓFELES. ¡A continuación, antes que de todas las otras
debéis ocuparos de la metafísica![168] [materias,
Allí, aseguraos de comprender de manera profunda
lo que no se adecua al cerebro del hombre;

---

167. (Griego/latín): manipulación de la naturaleza. Goethe sugiere aquí una crítica a las ciencias naturales que se limitan a clasificar sus objetos, tal como las había promovido su profesor en Estrasburgo, el químico Jacob Reinhold Spielmann (1722-1783); en las *Institutiones Chemiae* (1763), Spielmann se había referido a la imposibilidad de recomponer las sustancias descompuestas, «ya que las *encheiresen* de la naturaleza para recomponer las sustancias descompuestas son múltiples, y ya que, en parte, no las conocemos y, en parte, no podemos demostrarlas». En la descomposición de materias animales y vegetales, el lazo de unión es expulsado como un espíritu volátil, de modo que no puede ser regenerado a partir de los restos de la materia originaria.

168. De acuerdo con el método de enseñanza usual en los siglos XVI-XVIII, a la enseñanza de lógica sucedía la de metafísica, que era disociada cuidadosamente de la teología, que representaba la consumación de todas las ciencias.

para lo que entra y para lo que no entra allí
está a disposición una palabra espléndida.
Pero sobre todo, durante este semestre,
observad la mejor disciplina.
Tenéis cinco horas de clase por día;
¡estad allí cuando suene la campana!
Preparaos bien de antemano,
estudiad bien los parágrafos,
a fin de que luego podáis ver mejor
que el profesor solo dice lo que figura en el libro.[169]
¡Pero esforzaos en escribir todo
como si os estuviera dictando el Espíritu Santo!

ESTUDIANTE. ¡No debéis decírmelo dos veces!
Puedo imaginarme cuán provechoso es;
pues lo que uno tiene escrito,
puede llevárselo tranquilo a casa.

MEFISTÓFELES. ¡Pero hacedme el favor de elegir una Facultad!

ESTUDIANTE. No puedo amoldarme a la jurisprudencia.

MEFISTÓFELES. Eso no me parece tan mal.
Sé lo que ocurre con esa doctrina.
La leyes y derechos se transmiten
en forma hereditaria, como una enfermedad;
se arrastran de generación en generación,
e insensiblemente pasan de un lugar a otro.[170]
La razón se convierte en insensatez; el beneficio, en molestia;[171]
¡ay de ti, que eres un nieto!

---

169. El método de enseñanza académica consistía ante todo, entre los siglos XVI y XVIII, en tomar como base un manual y comentarlo de manera detallada.

170. Se alude aquí a la difusión del Derecho Romano.

171. En *Poesía y verdad* dice un pasante, sobre los exámenes de derecho en Estrasburgo: «No hay que averiguar cómo ni dónde se promulgó una ley, ni qué dio motivo, interno o externo, para su

¡Del derecho que ha nacido con nosotros
no se habla nunca, por desgracia![172]
ESTUDIANTE. Mi aversión aumenta al escuchar eso.
¡Oh, feliz aquel al que instruís!
Ahora me gustaría casi estudiar teología.
MEFISTÓFELES. No querría extraviaros.
En lo que atañe a esa ciencia,
es muy difícil evitar el mal camino;
hay en ella tanto veneno oculto
que no es sencillo distinguirla de la medicina.[173]
Lo mejor es que aquí solo escuchéis una opinión,
y que juréis por las palabras del maestro.
¡En suma... ateneos a las palabras!
Entonces, ingresad por la puerta segura
al templo de la certeza.
ESTUDIANTE. Pero tiene que haber un concepto junto a la
[palabra.
MEFISTÓFELES. ¡Bien! Solo que no hay que atormentarse
pues allí donde faltan los conceptos [demasiado;
se introduce en su justo tiempo una palabra.
Es posible disputar óptimamente con palabras,
con palabras es posible elaborar un sistema,
se puede creer óptimamente en palabras,
a una palabra no se le puede quitar ni una jota.[174]

---

promulgación; ni que investigar las alteraciones que luego sufriera en virtud del tiempo y la costumbre, como tampoco hasta qué punto adulteráronla quizá la falsa interpretación o la práctica de los tribunales» (Goethe, 1985: 228; la traducción ha sido corregida).

172. Se refiere al derecho natural, contrapuesto al derecho positivo de la ley. Mefistófeles promueve el derecho natural a causa de sus tendencias revolucionarias.

173. Es decir: es difícil distinguir la herejía de la ortodoxia.

174. Se evoca aquí la gran disputa teológica del siglo IV d. C. acerca de las fórmulas dogmáticas que designan la divinidad de Cristo:

ESTUDIANTE. Disculpad que os retenga con tantas preguntas,
pero aún tengo que importunaros.
¿No queréis decirme alguna palabrita sustanciosa
acerca de la medicina?
Tres años es un corto tiempo,[175]
y, ¡Dios!, el campo es demasiado vasto.
Si obtiene alguna pequeña indicación,
uno se anima a seguir avanzando con tanteos.

MEFISTÓFELES. (*Aparte.*) Estoy harto del tono árido,
tiene que volver a actuar el diablo.

En alta voz

Es fácil comprender el espíritu de la medicina;
estudiáis el mundo grande y el pequeño,[176]
y al fin dejáis que las cosas vayan
como a Dios le place.
En vano vagáis de un lado a otro para hacer estudios científicos,
cada uno aprende tan solo lo que puede;
pero aquel que aprovecha el instante
es el auténtico hombre.

ὁμοιούσιος («de similar esencia a Dios»), si se le sustrae una iota, da la fórmula considerada finalmente canónica por el Concilio de Nicea: ὁμοούσιος («de la misma esencia», «perteneciente a la misma esencia del Padre»). Mefistófeles –en consonancia con las representaciones arianas del propio Goethe– descarta esta segunda fórmula.

175. El período de estudio corriente hasta finales del siglo XVIII («*triennium academicum*»).

176. Alusión a la idea desarrollada por Paracelso en el *Labyrinthum medicorum errantium* («Laberinto de médicos errantes») según la cual el médico es el «farmacéutico de la naturaleza»: «en el hombre, como en el miscrososmos» rigen las mismas estructuras «que en el gran mundo», el macrocosmos del universo. El médico que no comprende el macrocosmos tampoco puede «entender el microcosmos. Y lo que él escribe acerca de la naturaleza del hombre no es mejor que lo que el ciego dice acerca de los colores» (Paracelso 1922-33: 11, 196 y 186).

Os encontráis bastante bien formado,
tampoco ha de faltaros el arrojo,
y con tal que tengáis confianza en vos mismo,
también confiarán en vos las otras almas.
En especial, aprended a manejar a las mujeres;
sus eternos lloriqueos,
por numerosos que sean,
han de ser curados desde un solo punto,
y con solo ser a medias honesto
dispondréis de ellas como queráis.
Un título, ante todo, debe hacerles confiar
en que vuestro arte rebasa muchas artes;
a modo de bienvenida, palpad todas aquellas propiedades
en torno a las cuales otros rondan durante muchos años;
sabed presionar bien el pequeño pulso,
y, con miradas ardientemente astutas,
ceñidlas por el esbelto talle,
para ver cuán firmemente lo ciñe el corsé.[177]

ESTUDIANTE. ¡Esto se ve ya mejor! Uno ve el dónde y el cómo.

MEFISTÓFELES. Gris, querido amigo, es toda teoría
y verde el árbol dorado de la vida.[178]

ESTUDIANTE. Os juro que, para mí, esto es como un sueño.
¿Puedo molestaros otra vez
para escuchar a fondo vuestra sabiduría?

MEFISTÓFELES. De buen grado haré lo que esté en mi poder.

ESTUDIANTE. No puedo de ningún modo irme:

---

177. Aún en el siglo XVIII, las revisiones médicas solo eran realizadas por varones. A las mujeres no se les permitía despojarse de sus ropas durante la revisión.

178. Reminiscencias del Gén. 2, 9: «Hizo Yavé Dios germinar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista y apetitosos para comer, además del árbol de la vida, en medio del jardín, y del árbol de la ciencia del bien y del mal»; cf. aquí el v. 2048.

tengo que daros mi álbum.[179]
¡Concededme esta señal de vuestro favor!
MEFISTÓFELES. Con mucho gusto.

Escribe, y se lo devuelve.

ESTUDIANTE. (*Lee.*) ERITIS SICUT DEUS, SCIENTES BONUM ET
[MALUM.[180]

Lo cierra respetuosamente y se despide.

MEFISTÓFELES. ¡Obedece solo la vieja sentencia, y a mi prima
[la serpiente;
algún día, por cierto, te estremecerás, por más que seas
[semejante a Dios!

Entra FAUSTO.

FAUSTO. ¿Adónde hay que ir ahora?
MEFISTÓFELES. Adonde quieras.
Primero veremos el pequeño mundo; luego, el grande.[181]
¡Con qué alegría, con qué provecho
disfrutarás de este curso, a expensas de otros!
FAUSTO. Solo que, en vista de mi larga barba,[182]
me falta roce para la vida frívola.

---

179. Desde el siglo XVI se volvió común que, durante la formación académica y en sus viajes de estudio, los estudiantes pidieran, a las personas que visitaban o con las que se encontraban, que escribieran unas palabras en un álbum: refranes, preceptos, sentencias edificantes, etc.

180. (Latín): la versión que ofrece la Vulgata de Gén. 3, 5 («seréis como dioses, conocedores del bien y del mal»).

181. Es decir: en la primera parte, el estrecho mundo pequeñoburgués; en la segunda, el ámbito aristocrático. La corte imperial y el personaje de Helena –en consonancia con la saga– estaban desde un comienzo en el plan de Goethe.

182. La barba no connota aquí tanto la vejez como una vida dedicada a la erudición y apartada del mundo.

No me saldrá bien la tentativa;
nunca supe cómo conducirme en el mundo,
me siento tan pequeño ante los demás...;
siempre me sentiré turbado.

MEFISTÓFELES. Mi buen amigo, todo marchará;
en cuanto tengas confianza en ti mismo, sabrás cómo vivir.

FAUSTO. ¿Cómo salimos, entonces, de la casa?
¿Dónde tienes caballos, lacayo y coche?

MEFISTÓFELES. Basta con extender el manto,
que ha de llevarnos por los aires.[183]
En este osado viaje, no has de llevar
grandes bártulos.
Una pizca de aire inflamable, que he de preparar,
nos elevará eficazmente por encima de esta Tierra.
Y si somos ligeros, nos elevaremos con rapidez;
te felicito por tu nuevo curso de vida.

---

183. El manto mágico tradicional presenta aquí atributos de los globos aerostáticos lanzados desde 1782 por los hermanos Joseph-Michel y Jacques-Étienne Montgolfier. El propio Goethe participó en 1784, en Weimar, de una prueba hecha con globos construidos según el método de los Montgolfier. Varios detalles de este pasaje delatan esta afinidad con el globo aerostático: cf. la recomendación de no «llevar grandes bártulos», la mención del «aire inflamable», o el comentario: «si somos ligeros, nos elevaremos con rapidez».

TABERNA DE AUERBACH, EN LEIPZIG[184]

Reunión de alegres compinches

FROSCH. ¿Nadie quiere beber? ¿Nadie quiere reír?
¡Voy enseñaros a poner malas caras!
Hoy estáis como paja húmeda
vosotros, que usualmente ardéis con luminosa llama.
BRANDER. Tú tienes la culpa; no aportas nada,
ni una necedad, ni una broma grosera.
FROSCH. (*Le vierte una copa de vino sobre la cabeza.*)
¡Ahí tienes ambas cosas!
BRANDER. ¡Doble cerdo!
FROSCH. ¡Vos lo queréis, y es preciso serlo!
SIEBEL. ¡Pondré en la calle al que ocasione disturbios!
¡Cantad en ronda[185] a todo pulmón, emborrachaos y gritad!
¡Arriba! ¡Hola! ¡Jo!

---

184. Goethe visitó con frecuencia la taberna de Auerbach durante sus años de estudio en Leipzig (1765-1768); vio allí las imágenes en las que Fausto aparece divirtiéndose con los estudiantes y saliendo de la taberna montado en un barril. No es posible indicar con exactitud la época de gestación de esta escena en el *Urfaust*; en todo caso, la versión temprana comenzaba en verso y pasaba luego a la prosa. Todos los versos se conservaron en la reelaboración (con cambios en los vv. 2079 y s.), en tanto los pasajes en prosa fueron pasados al verso. La escena es apenas más extensa que en la primera versión, y los cambios fundamentales tienen que ver con la intervención de Fausto, que en la reelaboración queda reducido a la función de mero espectador de los artilugios de Mefistófeles.

185. ***Runda***: ritual para beber, en el curso del cual la copa va pasando en círculo por todos los asistentes; cada uno debe cantar una canción antes de beber.

ALTMAYER. ¡Ay de mí, estoy perdido!
¡Traed algodones![186] ¡Este tipo me perfora los oídos!
SIEBEL. Solo cuando retumba la bóveda
siente uno la potencia del bajo.
FROSCH. ¡Pues bien, afuera con aquel que toma algo a mal!
¡Ah!, ¡tara lara da!
ALTMAYER. ¡Ah!, ¡tara lara da!
FROSCH. Las gargantas están afinadas.

Canta

El querido, Sacro Imperio Romano-Germánico,[187]
¿cómo se sostiene aún?
BRANDER. ¡Una canción espantosa! ¡Uf, una canción política!
¡Una canción desagradable! ¡Dad gracias a Dios cada mañana
por no tener que preocuparos por el Imperio Romano!
Al menos, considero una enorme ventaja
no ser emperador ni canciller.
Pero no debe faltarnos un gobernante;
hemos de elegir a un Papa.[188]
Sabéis qué cualidad
es decisiva y enaltece al hombre.
FROSCH. (*Canta.*)
Levanta el vuelo, señor ruiseñor,[189]
y saluda diez mil veces a mi amada.

---

186. Para taparse los oídos.

187. El Sacro Imperio Romano de la Nación Alemana, carente de unidad religiosa y disgregado en una multitud de territorios independientes, solo se «sostenía» a través de la corona imperial romano-germánica, que depuso Francisco II en 1806.

188. Alusión a un ritual practicado por los estudiantes al beber, según el cual aquel que mejor resistía la bebida debía ascender al trono «papal».

189. Comienzo de una canción incluida en la compilación *Venus-Gärtlein* («Jardincito de Venus»), de 1639. El verso siguiente constituye una fórmula recurrente en las canciones populares.

SIEBEL. ¡Nada de saludos a tu amada! ¡No quiero oír nada de eso!

FROSCH. ¡Saludos y besos para la amada! ¡No has de impedírmelo!

Canta

¡Descorre el cerrojo!, en la quietud de la noche.
¡Descorre el cerrojo!, está velando el bien amado.
¡Echa el cerrojo!, llega la mañana.

SIEBEL. ¡Sí, canta, sigue cantando; ensálzala y alábala!
Ya he de reír a su tiempo.
Me engañó a mí, y hará lo mismo contigo.
¡Me encantaría que reciba como regalo un duende!
¡Ojalá que la posea en una encrucijada!;
¡que un viejo chivo,[190] al volver del Blocksberg,
le lance, al galope, un balido de buenas noches!
Un bravo muchacho, de carne y huesos genuinos,
es demasiado para la golfa.
¡El único saludo que quiero oír
es el de la rotura de sus vidrios!

BRANDER. (*Golpeando la mesa.*) ¡Atención, atención! ¡Obedecedme!
¡Admitid, caballeros, que sé vivir;
están presentes aquí algunos enamorados
y a ellos, de acuerdo con su condición,
sabré ofrecerles algo bueno, como saludo de buenas noches.
¡Prestad atención! ¡Una canción al nuevo estilo!
¡Y cantad conmigo, a voz en cuello, el estribillo!

Canta

Había una rata en un agujero del sótano,[191]

---

190. Es decir, un diablo.

191. La canción está compuesta en las llamadas «estrofas de Lutero», que el impulsor de la Reforma empleó en algunas de sus canciones

vivía solo a grasa y manteca;
había echado panza,
igual que el doctor Lutero.
La cocinera le había preparado veneno,
y entonces el mundo le pareció tan pequeño
como si tuviera amor en el cuerpo.

CORO.
Como si tuviera amor en el cuerpo.

BRANDER.
Iba de un lado a otro
y bebía de todos los charcos,
roía, escarbaba toda la casa,
pero de nada le servía su rabia.
Dio muchos saltos de angustia,
pero pronto no pudo más el pobre animal,
como si tuviera amor en el cuerpo.

CORO. (*Jadeando.*)
Como si tuviera amor en el cuerpo.

BRANDER.
Asustada, en pleno día
corrió a la cocina,
cayó junto al fogón, se contrajo y quedó tendida,
y jadeaba que daba pena.
Pero la envenenadora aún reía;
¡Ah!, la rata está cerca del fin,
como si tuviera amor en el cuerpo.

CORO.
Como si tuviera amor en el cuerpo.

religiosas tempranas –compuestas en la época del Fausto histórico–, y que fueron incorporadas en la poesía eclesiástica (de ahí que, dos versos más arriba, se señale que se trata de una canción compuesta «al nuevo estilo»).

SIEBEL. ¡Cómo se divierten estos tontos estudiantes[192]!
¡Es, para mí, todo un arte
envenenar a las pobres ratas!
BRANDER. ¿Acaso son ellas de tu agrado?
ALTMAYER. ¡El barrigón, con la mollera calva![193]
La desdicha lo torna dócil y aplacado.
Él ve en la hinchada rata
su propio retrato al natural.

FAUSTO *y* MEFISTÓFELES

MEFISTÓFELES. Antes que todo, tengo
que colocarte en medio de una alegre reunión
para que veas cuán sencillo es vivir.
Para esta gente, cada día es una fiesta.
Con poco ingenio y mucha satisfacción
cada uno gira en su estrecho círculo,
como gatos pequeños que juegan con sus colas.
Cuando no se quejan del dolor de cabeza,
y en tanto el tabernero sigue fiándoles,
se muestran complacidos y libres de cuidados.
BRANDER. Esos acaban de llegar de un viaje,
se ve por la forma curiosa en que actúan.
No llevan ni una hora aquí.
FROSCH. ¡De veras que tienes razón! ¡Háblame tan solo de mi [Leipzig!
Es un pequeño París,[194] que educa a su gente.

192. *Bursche*: término empleado para designar a los estudiantes; por extensión, a los miembros de una sociedad. A partir del término del latín medieval *bursa* («albergue estudiantil») se acuñó la palabra *Bursche* («grupo de estudiantes»); más tarde comenzó a usarse *Bursche* como plural y *Bursch*, como singular.

193. Altmayer destaca aquí que Siebel no tiene ya la edad de un estudiante.

194. Modo de designar a Leipzig habitual durante el siglo XVIII.

SIEBEL. ¿Por quiénes tomas a estos extranjeros?
FROSCH. ¡Déjame actuar! Ante una copa llena
he de extraerles fácilmente, como un diente a un niño,
los gusanos de la nariz[195] a estos muchachos.
Me parece que proceden de una casa noble,
se ven orgullosos y descontentos.
BRANDER. Son, de seguro, charlatanes de feria, ¡puedo apos-
ALTMAYER. Quizás. [tarlo!
FROSCH. Prestad atención, voy a ponerlos entre la
[espada y la pared.[196]
MEFISTÓFELES. (*A Fausto.*) La gente menuda nunca olfatea al
[diablo,
ni siquiera cuando él la tiene agarrada por el cuello.
FAUSTO. ¡Os saludo, caballeros!
SIEBEL. Os devuelvo el saludo con
[toda gratitud.

En voz baja, contemplando de soslayo a MEFISTÓFELES

¿Por qué cojea de un pie este sujeto?[197]
MEFISTÓFELES. ¿Nos concedéis el permiso de sentarnos con
[vosotros?
En lugar de un buen trago, que no podemos obtener,
ha de complacernos la compañía.
ALTMAYER. Parecéis un hombre muy consentido.
FROSCH. ¿Acaso habéis salido tarde de Rippach?
¿Habéis cenado en lo del señor Hans?[198]

---

195. Es decir: la verdad. El refrán, usual en alemán, tiene como trasfondo una representación propia de la medicina popular sobre la presencia de gusanos en el cerebro.

196. De modo que digan quiénes son.

197. La proverbial pata de caballo del diablo.

198. Rippach es un pueblo entre Leipzig y Naumburg. Hans Arsch von Rippach era una figura recurrente en las bromas estudiantiles en

MEFISTÓFELES. ¡Hemos pasado hoy de largo junto a su casa!
Hemos hablado con él la última vez.
Supo decir muchas cosas acerca de sus primos.
Nos encargó que les transmitiéramos muchos saludos.

Se inclina ante FROSCH.

ALTMAYER. (*En voz baja.*) ¡Ahí tienes! ¡Este se las sabe todas!
SIEBEL. Un tipo artero.
FROSCH. ¡Espera, ya voy a pescarlo!
MEFISTÓFELES. Si no me equivoco, oímos
voces ejercitadas, que cantaban a coro.
¡Por cierto, el canto debe de resonar
magníficamente bajo esta bóveda!
FROSCH. ¿Acaso sois un virtuoso?
MEFISTÓFELES. ¡Oh, no! La capacidad es exigua, y solo son enormes las ganas.
ALTMAYER. ¡Ofrecednos una canción!
MEFISTÓFELES. Muchas, si lo pedís.
SIEBEL. ¡Con tal que sea una obra muy reciente!
MEFISTÓFELES. Acabamos de regresar de España,
el bello país del vino y de las canciones.

Canta

Había una vez un rey[199]
que tenía una gran pulga...

Leipzig. Frosch supone que los extraños no saben nada al respecto, y que solo sus camaradas comprenden la alusión. Sin embargo, Mefistófeles devuelve la broma interpretando que las palabras de Frosch sugieren que este está emparentado con el señor Hans.

199. En la versión temprana, esta canción, que despliega una sátira de la vida cortesana, podía sugerir una autoironía del autor, ante todo en el contexto de su traslado a la corte de Weimar. En la versión definitiva, la canción emergía teniendo como trasfondo la Revolución Francesa.

FROSCH. ¡Oíd! ¡Una pulga! ¿Lo habéis entendido bien?
Una pulga es para mí un huésped singular.

MEFISTÓFELES. (*Canta.*)

Había una vez un rey
que tenía una gran pulga,
a la que no amaba menos
que a su propio hijo.
Entonces llamó a su sastre,
y el sastre se presentó:
Tomadle las medidas al joven
para una túnica y unos calzones.

BRANDER. ¡No olvidéis encargarle al sastre
que me tome las medidas con la mayor exactitud
y que, si aprecia su cabeza,
se ocupe de que los calzones no hagan ningún pliegue!

MEFISTÓFELES.

De terciopelo y seda
quedó vestida la pulga;
llevaba lazos en el traje,
que además tenía una cruz,
y pronto se convirtió en ministro
y lució una gran estrella.
Entonces también sus hermanos
se convirtieron en grandes caballeros en la corte.

Y los caballeros y las damas de la corte
se sentían continuamente incomodados;
la reina y su doncella
eran picadas y mordidas,
y no osaban aplastar las pulgas con las uñas,
ni sacudirlas para quitárselas de encima.
Pero nosotros las aplastamos y ahogamos
de inmediato, cuando alguna nos pica.

CORO. (*Lanzando gritos de júbilo.*)
Pero nosotros las aplastamos y ahogamos
de inmediato, cuando alguna nos pica.
FROSCH. ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Hermosa canción!
SIEBEL. ¡Así deben terminar todas las pulgas!
BRANDER. ¡Estirad los dedos, y atrapadlas con cuidado!
ALTMAYER. ¡Que viva la libertad! ¡Que viva el vino!
MEFISTÓFELES. Bebería con gusto una copa en honor de la
si vuestros vinos fueran un poco mejores. [libertad
SIEBEL. ¡No queremos volver a escuchar eso!
MEFISTÓFELES. Temo que el posadero se queje;
de lo contrario, a estos dignos parroquianos
los agasajaría con vino de nuestra bodega.
SIEBEL. ¡Hacedlo, pues! Respondo por ello.
FROSCH. Procuradnos una buena copa, estamos dispuestos a
[alabaros.
Pero no nos ofrezcáis catas demasiado pequeñas;
pues, si tengo que juzgar,
debo tener la boca bien llena.
ALTMAYER. (*En voz baja.*) Intuyo que son del Rin.
MEFISTÓFELES. ¡Traed un taladro![200]
BRANDER. ¿Para qué lo queréis?
¿Acaso no tenéis los barriles ante la puerta?
ALTMAYER. Allí detrás tiene el posadero una cesta con herra-
[mientas.
MEFISTÓFELES. (*Toma el taladro. A* FROSCH.) Decidme ahora,
[¿qué deseáis paladear?

---

200. El sortilegio aparece en los libros populares sobre Fausto desde 1589. En la versión temprana, el prodigio era realizado por Fausto; desde la publicación del *Fragmento* en 1790, lo lleva a cabo Mefistófeles. Schöne (FA VII/2, 279) ve en este episodio una suerte de inversión del milagro consumado por Cristo en las bodas de Caná (Juan 2, 1-11).

FROSCH. ¿Qué queréis decir? ¿Disponéis de tantas variedades?
MEFISTÓFELES. Que cada uno elija según su gusto.
ALTMAYER. (*A* FROSCH.) Ajá, ya comienzas a relamerte.
FROSCH. ¡Bien! Si he de elegir, querría vino del Rin.
La patria otorga los mejores dones.
MEFISTÓFELES. (*Mientras practica un orificio en el borde de la mesa, ante el lugar que ocupa* FROSCH.) Traedme un poco de cera, para que haga luego los tapones.
ALTMAYER. Oh, estos son juegos de un prestidigitador.
MEFISTÓFELES. (*A* BRANDER.) ¿Y vos?
BRANDER. ¡Yo quiero champaña,
y tiene que ser bien espumante!

MEFISTÓFELES *taladra; entretanto, uno de los presentes ha hecho los tapones de cera, y los ha colocado.*

BRANDER. Uno no puede eludir siempre lo extranjero;
lo bueno se encuentra a menudo tan lejos de nosotros...
Un auténtico varón alemán no puede aguantar a un francés,
pero bebe con gusto sus vinos.
SIEBEL. (*Mientras* MEFISTÓFELES *se acerca a su lugar.*) Debo admitir que no me gusta el vino ácido;
¡dadme una copa de un buen vino dulce!
MEFISTÓFELES. (*Taladra.*) De inmediato ha de manar para vos el Tokay.
ALTMAYER. ¡No, caballeros, miradme a la cara!
Veo que os estáis burlando de nosotros.
MEFISTÓFELES. ¡Oh, oh! Con tan nobles parroquianos
eso sería un tanto osado.
¡Rápido! ¡Decídmelo de inmediato!
¿Con qué vino puedo agasajaros?
ALTMAYER. ¡Con cualquiera! Pero no sigáis preguntando.

Una vez que han sido taladrados y tapados todos los orificios,

MEFISTÓFELES. (*Con gestos estrafalarios.*)
Uvas lleva el racimo,
cuernos el macho cabrío;
jugoso es el vino; los sarmientos, de leña,
la mesa de madera también puede ofrecer vino.
¡Una profunda mirada en la naturaleza!
¡Aquí hay un milagro; creed tan solo!

¡Ahora, quitad los tapones y disfrutad!

TODOS. (*Mientras quitan los tapones, y cada uno ve cómo fluye en la copa el vino que ha pedido.*) ¡Oh, bella fuente, que para nosotros fluye!

MEFISTÓFELES. ¡Evitad tan solo derramar algo!

Beben una y otra vez.

TODOS. (*Cantan.*)
¡Estamos tan a gusto como caníbales,
como quinientos cerdos!

MEFISTÓFELES. El pueblo es libre, observad cuán bien le va.[201]

FAUSTO. Tengo ganas de irme.

MEFISTÓFELES. Prestad atención, la bestialidad
se manifestará en forma espléndida

SIEBEL. (*Bebe de manera descuidada; el vino cae sobre el suelo, y se convierte en llama.*) ¡Auxilio! ¡Fuego! ¡Auxilio! ¡El infierno arde!

MEFISTÓFELES. (*Conjurando la llama.*) ¡Serénate, elemento amigo![202]

A los compinches

Por esta vez, fue solo una gota del Purgatorio.

---

201. La declaración sobre las exclamaciones de los bebedores suena como un comentario acerca de la Revolución Francesa.

202. En el v. 1377 había dicho ya Mefistófeles que él se había reservado, como elemento propio, «la llama».

SIEBEL. ¿Qué quiere decir eso? ¡Aguardad! ¡Lo pagaréis caro!
Parece que no nos conocéis.
FROSCH. ¡No volváis a hacerlo!
ALTMAYER. Pienso que deberíamos invitarlo amablemente a
[irse.
SIEBEL. ¿Cómo, caballero? ¿Quiere comportarse como un
y desplegar aquí sus embustes? [atrevido
MEFISTÓFELES. ¡Cállate, viejo barril de vino!
SIEBEL. Tú, mango de escoba,
¿quieres comportarte como un grosero con nosotros?
BRANDER. ¡Aguardad! ¡Van a llover palos!
ALTMAYER. (*Extrae un tapón de la mesa; brota fuego en dirección a él.*) ¡Me quemo!, ¡me quemo!
SIEBEL. ¡Hechicería!
¡A la carga contra él! ¡Este tipo está fuera de la ley![203]

Sacan los cuchillos y se lanzan sobre MEFISTÓFELES.

MEFISTÓFELES. (*Con aspecto grave.*)
¡Una imagen y una palabra falsas
transforman el sentido y el lugar!
¡Estad aquí y allí!

Se detienen sorprendidos y se miran unos a otros.

ALTMAYER. ¿Dónde estoy? ¿Qué bello país es este?
FROSCH. ¡Viñedos! ¿Veo bien?
SIEBEL. ¡Y uvas al alcance de la mano![204]

---

203. *Vogelfrei*: el término se empleaba para designar a las personas excluidas de la comunidad, que podían ser atrapadas o asesinadas libremente por cualquiera.
204. Este episodio aparecía ya en los libros populares. En la versión temprana, el prodigio era realizado por Mefistófeles.

BRANDER. ¡Aquí, bajo esta verde enramada,
ved, qué cepa! ¡Ved, qué racimo!

Toma de la nariz a SIEBEL. *Los otros se hacen lo mismo unos a otros y alzan los cuchillos.*

MEFISTÓFELES. (*Como más arriba.*) ¡Engaño, suelta la venda que
[cubre los ojos!
Y vosotros, advertid cómo se divierte el diablo.

Desaparece con FAUSTO, *los compinches se separan.*

SIEBEL. ¿Qué sucede?
ALTMAYER. ¿Cómo?
FROSCH. ¿Era tu nariz?
BRANDER. (*A* SIEBEL.) ¡Y en mi mano tengo la tuya!
ALTMAYER. ¡Fue un golpe que recorrió todos mis miembros!
¡Traedme una silla, que me desplomo!
FROSCH. No, decidme qué ha ocurrido.
SIEBEL. ¿Dónde está el tipo? ¡Si lo pesco
no se me escapará vivo!
ALTMAYER. Yo mismo lo he visto salir por la puerta de la
[taberna...
cabalgando sobre un tonel...[205]
Siento los pies pesados como el plomo.

Volviéndose hacia la mesa

¡Dios mío! ¿Aún correrá el vino?
SIEBEL. Fue todo engaño: mentira e ilusión.
FROSCH. No obstante, me pareció beber vino.
BRANDER. Pero ¿qué sucedió con las uvas?
ALTMAYER. ¡Decidme ahora que no hay que creer en milagros!

---

205. También esta cabalgata sobre el tonel era hecha originalmente –en los libros populares y en la versión temprana– por el propio Fausto.

COCINA DE BRUJA[206]

En un fogón bajo hay una gran olla puesta sobre el fuego. En el vapor que desde ella se eleva, se muestran diversas figuras. UNA MACACA[207] *está sentada junto a la olla, espumándola y cuidando de que no rebalse.* EL MACACO, *junto con la cría, está sentado al lado, calentándose; las paredes y el techo se encuentran ornamentados con los más extravagantes enseres de brujería.*

FAUSTO. MEFISTÓFELES.

FAUSTO. Me repugna este insensato arsenal de hechicería;
¿me prometes que habré de reponerme
en medio de este cúmulo de extravagancias?
¿Tengo que pedirle consejo a una vieja?
Y este espantoso brebaje
¿va a quitarme treinta años del cuerpo?
¡Ay de mí si no conoces nada mejor!
Ya se me ha desvanecido la esperanza.
¿Acaso la naturaleza, acaso un noble espíritu
no han descubierto un bálsamo?

---

206. Esta escena no figura en la versión temprana, en la que, por otra parte, Fausto no aparece como un anciano que necesite de afrodisíacos y medios de rejuvenecimiento. Es verosímil que la escena haya sido compuesta en Roma, en la primavera de 1788. Poco antes de la publicación de 1790 se añadieron algunos pasajes, bajo las impresiones de la revolución en Francia. La escena incluye referencias a la corrupción y caída de la monarquía (cf. vv. 2402 y ss. y 2448).

207. En sus *Tischreden* («Discursos de banquete»), Lutero dice que no hay que jugar con «monos y macacos», ya que en ellos se esconde Satán.

MEFISTÓFELES. ¡Amigo mío, vuelves a hablar con sensatez!
Existe un medio natural para rejuvenecerte,
pero se encuentra en otro libro[208]
y se trata de un curioso capítulo.
FAUSTO. Quiero conocerlo.
MEFISTÓFELES. ¡Bien! Es un medio que se obtiene
sin dinero, médico o brujería:
viaja de inmediato al campo,
ponte a remover la tierra y a cavar;
consérvate a ti mismo y a tu mente
en un círculo muy limitado,
susténtate con alimentos sencillos,
vive con el ganado como ganado, y no consideres un crimen
abonar tú mismo el campo que cosechas;
ese es el mejor medio, créelo,
para mantenerte joven hasta los ochenta años.
FAUSTO. No estoy acostumbrado a ello, y no puedo adaptarme
a empuñar la laya.
No es para mí la vida estrecha.
MEFISTÓFELES. Entonces debe intervenir la bruja.
FAUSTO. ¡Por qué precisamente la anciana!
¿No puedes preparar tú mismo el brebaje?
MEFISTÓFELES. ¡Ese sería un bello pasatiempo!
Entretanto, podría construir mil puentes.

---

208. Según Petzsch, posiblemente se trate de un preanuncio del libro *Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* («Arte de prolongar la vida humana»), del médico de Goethe, Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836). El libro se publicó finalmente en 1796 (seis años después de la aparición del *Fragmento*), pero el autor trabajaba en él desde 1785. El libro contenía un capítulo sobre *Das Land- und Gartenleben* («La vida en el campo y los jardines») que se aproxima a las alternativas naturales que da Mefistófeles más abajo (vv. 2356-2361) para los sortilegios de la bruja. Entre las recomendaciones que da Hufeland para contrarrestar los efectos de la vida sedentaria de los eruditos, se encuentra la de tomar periódicamente la laya y la azada para trabajar un campo o un jardín. Cf. 5039 y ss.

No basta con el arte y con la ciencia,
también se requiere paciencia para realizar esa obra.
Un espíritu tranquilo se afana durante años;
solo el tiempo consigue que la fina fermentación se torne
¡Y todo cuanto se precisa para ello [eficaz.
son cosas absolutamente prodigiosas!
Por cierto que el diablo la ha instruido,
pero el diablo no puede hacerlo.

Al ver a los animales

¡Mirad qué graciosa familia!
¡Esta es la criada! ¡Este, el sirviente!

A los animales

Según parece, la señora no está en casa.
LOS ANIMALES. ¡Para ir al banquete
abandonó la casa
saliendo por la chimenea!
MEFISTÓFELES. ¿Cuánto tiempo suele andar vagando por ahí?
LOS ANIMALES. El tiempo de calentarnos las patas.
MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) ¿Qué te parecen estos tiernos ani-
FAUSTO. ¡Jamás he visto otros tan absurdos! [males?
MEFISTÓFELES. ¡No, una conversación como esta
es justamente la que más me agrada.

A los animales

¡Decidme, pues, malditos fantoches!,
¿qué clase de papilla estáis revolviendo?
LOS ANIMALES. Estamos preparando abundante sopa para po-
MEFISTÓFELES. Disponéis de un gran público. [bres.
EL MACACO. (*Se acerca a* MEFISTÓFELES *y lo acaricia.*) ¡Juguemos
y hacedme rico, [a los dados
y dejadme ganar!

Las cosas van mal
y si tuviera dinero
no estaría desquiciado.

MEFISTÓFELES. ¡Cuán feliz se consideraría el mono
si tan solo pudiera apostar a la lotería!

Entretanto, los monos pequeños han estado jugando con una gran bola, que hacen rodar.

EL MONO. Este es el mundo;[209]
sube y baja
y rueda sin parar;
suena como cristal:
¿cuánto tardará en quebrarse?
Es hueco por dentro.
Aquí brilla mucho
y aquí aún más:
¡estoy vivo!
¡Querido hijo,
piensa en ello!
¡Has de morir!
Es arcilla,
habrá trozos de cristal.

MEFISTÓFELES. ¿Para qué ese tamiz?[210]

EL MONO. (*Lo descuelga.*) Si fueras un ladrón,
te reconocería enseguida.

Corre hacia la mona, y la hace mirar a través del tamiz

---

209. La imagen remite a la vieja representación de la rueda de la fortuna, en la que los grandes y poderosos ascienden para luego caer de manera inevitable. Se perciben ya aquí alusiones políticas que anticipan las que aparecen algunos versos más adelante.

210. De acuerdo con la superstición, un viejo tamiz servía para reconocer a los criminales, ya que comenzaba a girar en cuanto se pronunciaba el nombre de un culpable.

¡Mira a través del tamiz!
¿Reconoces al ladrón,
y no eres capaz nombrarlo?

MEFISTÓFELES. (*Aproximándose al fuego.*) ¿Y esta marmita?

MONO y MONA. ¡Pobre idiota!
¡No conoce la marmita,
no conoce la olla!

MEFISTÓFELES. ¡Animal grosero!

EL MONO. ¡Toma este plumero,
y siéntate en el sillón!

Insta a MEFISTÓFELES *a sentarse.*

FAUSTO. (*Que durante este tiempo ha permanecido ante un espejo, ora acercándose, ora alejándose de él.*) ¿Qué veo? ¡Qué ima-
[gen celestial
se muestra en este espejo mágico!
¡Oh, amor, préstame tus alas más veloces
y condúceme a sus regiones!
¡Ah, si no permanezco en este sitio,
si me atrevo a aproximarme,
solo puedo verla como envuelta en niebla!
¡La más bella imagen de mujer!
¿Es posible?, ¿es tan bella la mujer?
¿Debo ver en este cuerpo tendido
la quintaesencia de todos los cielos?
¿Existe algo así sobre la Tierra?

MEFISTÓFELES. Naturalmente, si un Dios se atormenta primero
[durante seis días
e incluso dice ¡bravo! al final,
debe de haber allí algo sensato.[211]
Por esta vez, no te canses de mirar;

---

211. Referencia irónica a Gén. I, 31: «Vio Dios que todo lo que había hecho y he aquí que todo era bueno. De nuevo hubo tarde y mañana. Día sexto».

sé cómo procurarte un tesoro tal,
¡y bienaventurado aquel que tenga la buena fortuna
de conducirla a casa como su marido!

FAUSTO *mira continuamente el espejo.* MEFISTÓFELES, *estirándose en el sillón y jugando con el plumero, sigue hablando.*

Aquí estoy sentado, como el rey en el trono.
Aquí sostengo el cetro, solo me falta la corona.[212]

LOS ANIMALES. (*Que hasta ahora han hecho toda clase de movimientos absurdos, le traen a* MEFISTÓFELES *una corona en medio de un enorme griterío.*) ¡Tened la bondad
de untar la corona
con sudor y con sangre!

Manejan torpemente la corona y la parten en dos piezas, con las cuales comienzan a dar saltos.

¡Está hecho!
Hablamos y miramos,
oímos y rimamos.

FAUSTO. (*Ante el espejo.*) ¡Ay de mí! Casi me vuelvo loco.

MEFISTÓFELES. (*Señalando a los animales.*) Ahora comienza casi
[a darme vueltas la cabeza.

LOS ANIMALES. Y si nos sale bien,
y si tenemos éxito,
resultarán pensamientos.

FAUSTO. (*Como más arriba.*) ¡Mi pecho comienza a arder!
¡Vayámonos enseguida!

MEFISTÓFELES. (*En la actitud anterior.*) Bien, al menos hay que
que son poetas sinceros. [admitir

---

212. Se ha visto en esta farsa una alusión a la decadencia de la monarquía y, en particular, al *affaire* del collar de la reina (1785-1786). Goethe reelaboró este episodio de la historia de Francia en su drama *El gran Copto* (1791).

La olla, a la que no le había prestado atención la macaca, comienza a rebosar; se produce una gran llama, que asciende hasta la chimenea. LA BRUJA *desciende a través de la llama, lanzando horribles gritos.*

LA BRUJA. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!
¡Condenado animal! ¡Maldito puerco!
¡Descuidas la olla, quemas a la señora!
¡Maldito animal!

Observando a FAUSTO *y* MEFISTÓFELES

¿Qué es esto?
¿Quiénes sois?
¿Qué queréis aquí?
¿Quién se ha colado aquí?
¡Que el tormento del fuego
os entre en los huesos!

Revuelve la olla con la espumadera y salpica con ella a FAUSTO, MEFISTÓFELES *y* LOS ANIMALES. LOS ANIMALES *lanzan alaridos lastimeros.*

MEFISTÓFELES. (*Da vuelta el plumero que tiene en la mano, y comienza a golpear con él los vasos y las marmitas.*) ¡Roto! ¡Roto!
¡Ahí está la papilla!
¡Ahí está el vaso!
Es solo una diversión,
mal bicho; es el compás
para tu melodía.

Mientras LA BRUJA *retrocede, cargada de ira y de espanto*

¿Me reconoces? ¡Esqueleto! ¡Esperpento!
¿Reconoces a tu amo y señor?
¡No sé qué me impide golpearte,
destrozaros a ti y a tus espíritus simiescos!

¿No guardas respeto ya ante el jubón rojo?
¿No puedes reconocer la pluma de gallo?
¿He ocultado este rostro?
¿Acaso he de nombrarme yo mismo?

LA BRUJA. ¡Oh, señor, disculpad este descortés saludo!
No veo la pata de caballo,
¿dónde están, pues, vuestros dos cuervos?

MEFISTÓFELES. Por esta vez, te has salvado por un pelo;
pues es verdad que hace ya un tiempo
que no nos vemos.
La cultura, que alcanza a todo el mundo,
se ha extendido al diablo;
ya no ha de verse el fantasma boreal;
¿dónde ves cuernos, cola y garras?
Y, en cuanto al pie, del que no puedo privarme,
me perjudicaría entre la gente;
por eso me sirvo, como más de un joven,
de falsas pantorrillas[213] desde hace muchos años.

LA BRUJA. (*Bailando.*) Casi pierdo el sentido y el juicio
al volver a ver aquí al joven señor Satán.

MEFISTÓFELES. ¡Te prohíbo, mujer, que me llames por ese nombre!

LA BRUJA. ¿Por qué? ¿Qué os ha hecho?

MEFISTÓFELES. Hace ya tiempo que está escrito en el libro de la fábula;
solo que los hombres no han mejorado por ello;
se han librado del Maligno, pero han quedado los malignos.
Si me llamas señor barón, está todo bien;
soy un caballero, similar a otros.
¡No dudes de mi noble sangre;
mira, este es el blasón que llevo!

---

213. Para esconder la pata de caballo.

Hace un gesto indecoroso.[214]

LA BRUJA. (*Ríe a carcajadas.*) ¡Ja, ja! ¡Esto es propio de vos!
¡Sois un pícaro, como siempre lo habéis sido!
MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) ¡Amigo mío, aprende bien esto!
Esta es la manera de tratar con brujas.
LA BRUJA. Ahora decid, caballeros, qué deseáis.
MEFISTÓFELES. Una buena copa del consabido licor;
pero debo pediros el más añejo;
los años redoblan su fuerza.
LA BRUJA. ¡Con gusto! Aquí tengo una botella
de la que yo misma echo un trago, de cuando en cuando,
y que ya no apesta en lo más mínimo.
Con gusto os ofreceré una copita.

En voz baja:

Pero si ese hombre bebe sin estar preparado,
no sobrevivirá, bien lo sabéis, ni una hora.
MEFISTÓFELES. Es un buen amigo, a quien ha de hacerle bien;
complacido le ofrezco lo mejor de tu cocina.
¡Traza tu círculo, pronuncia tus fórmulas
y dale una taza bien llena!

LA BRUJA *con gestos extravagantes, traza un círculo e introduce en él objetos prodigiosos; entretanto, las copas comienzan a tintinear, la olla, a retumbar, y juntas hacen música. Por último, la bruja trae un libro enorme; introduce en el círculo a los macacos, que deben servirle de atril y sostener la antorcha. Le hace señas a* FAUSTO, *para que se aproxime.*

---

214. Se ha sugerido que el gesto consistía en hacer pasar el pulgar entre el índice y el dedo medio, con el puño cerrado. En la representación en Weimar, Goethe remplazó este gesto por un golpe en las nalgas.

FAUSTO. (*A* MEFISTÓFELES.) ¡No!; dime, ¿qué va a ocurrir aquí?
Estos disparatados utensilios, estos gestos frenéticos,
el más absurdo de los engaños
son cosas que conozco bien y detesto bastante.

MEFISTÓFELES. ¡Oh, bufonadas! Es solo objeto de risa;
¡no seáis un hombre tan adusto!
Como un médico, ha de hacer sus pases mágicos
a fin de que el licor te haga bien.

Obliga a FAUSTO *a ingresar al círculo.*

LA BRUJA. (*Con gran afectación, comienza a declamar leyendo el libro.*)
¡Tienes que entender!
De uno, haz diez,
y deja afuera dos,
y haz pronto tres,
y así serás rico.
¡Pierde el cuatro!
De cinco y seis,
dice la bruja,
haz siete y ocho,
y ya está listo:
y nueve es uno
y diez es nada.
¡Esta es la tabla de multiplicar de las brujas![215]

FAUSTO. Me parece que la vieja habla bajo el efecto de la fiebre.

MEFISTÓFELES. Falta mucho todavía,
bien lo sé, así dice todo el libro;
he perdido bastante tiempo con esto,
pues una perfecta contradicción

---

215. Se alude a la mística numérica de la Cábala o a los cuadrados mágicos, que son retomados por escritos ocultistas del Medioevo tardío y el Renacimiento con vistas a descifrar presuntos enigmas.

es tan enigmática para los agudos como para los tontos.
Amigo mío, el arte es viejo y nuevo.
Fue, en todos los tiempos, el modo,
de difundir el error en lugar de la verdad
por tres y uno, por uno y tres.[216]
Así uno parlotea y enseña sin ser perturbado;
¿quién va a ocuparse del bufón?
De ordinario, el hombre cree solo cuando oye palabras,
pero también es preciso pensar con ellas alguna cosa.

LA BRUJA. (*Prosigue.*)
¡La elevada fuerza
de la ciencia,
oculta para todo el mundo!
A aquel que no piensa
le será concedida,
la poseerá sin desvelos.

FAUSTO. ¿Qué clase de insensatez está desarrollando?
Pronto me destrozará la cabeza.
Me parece que escucho hablar
a un coro de cien mil dementes.

MEFISTÓFELES. ¡Suficiente, suficiente, oh, excelente sibila!
Trae tu pócima, y llena
la copa pronto hasta el borde;
pues esta bebida no ha de dañar a mi amigo:
él es un hombre de muchos grados,[217]
que se ha echado más de un trago.

LA BRUJA *con muchas ceremonias, vierte la bebida en una copa; en cuanto* FAUSTO *la acerca a su boca, surge una débil llama.*

---

216. Mefistófeles se refiere aquí en términos críticos al dogma de la Santísima Trinidad.

217. Los grados académicos (magíster, doctor, profesor), aplicados también, en la época, para señalar el nivel de cultura alcohólica de los estudiantes.

MEFISTÓFELES. ¡Ahora, fondo blanco! ¡De un trago!
Enseguida te alegrará el corazón.
¿Te tuteas con el diablo
y pretendes tenerle miedo a la llama?

LA BRUJA *deshace el círculo.*
FAUSTO *sale de él.*

MEFISTÓFELES. ¡Ahora salgamos de inmediato! No puedes reposar.
LA BRUJA. ¡Espero que el traguito os caiga bien!
MEFISTÓFELES. (*A* LA BRUJA.) Y si puedo complacerte con algo,
puedes decírmelo en Walpurgis.[218]
LA BRUJA. ¡Aquí hay una canción!;[219] si la cantáis de vez en cuando,
notaréis su particular efecto.
MEFISTÓFELES (*A* FAUSTO.) Ven rápido y deja que te guíe;
es necesario que transpires,
de modo que la fuerza penetre en tu interior y en tu exterior.
Te enseñaré luego a estimar el noble ocio,
y pronto sentirás, con íntimo gozo,
cómo Cupido se agita y salta de un lado a otro.
FAUSTO. ¡Déjame solo mirar una vez más en el espejo!
¡La imagen femenina era tan bella!
MEFISTÓFELES. ¡No! ¡No! Al modelo de todas las mujeres
has de ver pronto en persona ante ti.

En voz baja:

Con esa bebida en el cuerpo,
pronto verás a Helena en cada mujer.

---

218. Es decir, en la noche de brujas en el Blocksberg.
219. Según Schöne (FA VII/2, 287), se alude a un texto pornográfico destinado a intensificar los efectos del afrodisíaco.

CALLE[220]

FAUSTO, MARGARITA, *paseando.*

FAUSTO. Bella dama,[221] ¿puedo atreverme
a ofreceros mi brazo y mi compañía?
MARGARITA. No soy ni dama ni bella,
y puedo volver a casa sin compañía.

Se suelta y se va.

FAUSTO. ¡Por el cielo, esta muchacha es bella!
Jamás he visto nada semejante.
Es tan decente y virtuosa...
y, sin embargo, es a la vez algo esquiva.
¡Esos rojos labios, esas suaves mejillas
no los olvidaré durante mis días sobre la Tierra!
¡El modo en que baja los ojos
se ha grabado profundamente en mi corazón!;
¡la hosquedad que mostró
es algo totalmente arrebatador!

Entra MEFISTÓFELES.

---

220. Las «escenas de Margarita» fueron compuestas ya para la versión temprana (1775), donde la escena en la cárcel aparecía aún en prosa. El *Fragmento* de 1790 concluía antes, en «Catedral»; a cambio, incorporaba «Bosque y cueva». Recién en 1808 se añadieron la muerte de Valentín y la «Noche de Walpurgis».

221. El término *Fräulein* (en la actualidad, «señorita») designaba a una joven soltera y noble. Las reglas de vestimenta de la época impedían cualquier duda acerca de la pertenencia de Margarita al estamento (pequeño)burgués; de ahí el comentario de la joven en los versos siguientes.

FAUSTO. ¡Oye, tienes que conseguirme a esta muchacha!
MEFISTÓFELES. ¿Cuál?
FAUSTO. La que acaba de pasar.
MEFISTÓFELES. ¿Esa? Acaba de visitar a su cura,
que la absolvió de todos sus pecados;
Me deslicé junto al confesionario;
es una criatura totalmente inocente,
que ha ido a confesarse por nada;
¡sobre ella no poseo ningún poder!
FAUSTO. Pero tiene más de catorce años.[222]
MEFISTÓFELES. Hablas como Juan Calavera,[223]
que quiere quedarse con todas las flores preciosas,
y le parece que no hay honra
ni favor que no puedan arrancarse.
Pero eso no siempre es posible.
FAUSTO. ¡Mi muy señor Magíster,
dejadme en paz con la ley!
Y os lo digo en pocas palabras:
si esta muchacha dulce y joven
hoy por la noche no descansa en mis brazos,
nos separamos a medianoche.
MEFISTÓFELES. ¡Tened en cuenta los posibles obstáculos!
Necesito al menos catorce días
solo para husmear la ocasión.
FAUSTO. Si tuviera solo siete horas de sosiego,
no necesitaría al diablo
para seducir a semejante criaturita.

---

222. De acuerdo con el derecho entonces vigente, esa era la edad que marcaba la llegada a la madurez legal y sexual, lo que vuelve viables, a ojos de Fausto, sus planes de seducción.

223. En el original, Hans Liederlich. *Hans* vale por el nombre de un varón en general, aplicable a cualquier sujeto; *Liederlich* en el sentido de «inmoral», «disoluto».

MEFISTÓFELES. Habláis ya casi como un francés;[224]
pero os pido que no os disgustéis:
¿de qué sirve gozar de inmediato?
La alegría no es tan grande
como cuando primero, por arriba y alrededor,
a través de toda clase de bagatelas
habéis amasado y alisado la muñequita,
según lo enseñan algunos cuentos románicos.[225]
FAUSTO. Tengo apetito sin necesidad de ello.
MEFISTÓFELES. Ahora, dejemos de lado el escarnio o la broma.
Os digo que con esa bella niña
no hay que ir rápido, de una vez por todas.
No has de emprender nada por asalto;
debemos conformarnos con la astucia.
FAUSTO. ¡Procúrame algo de este angélico tesoro!
¡Condúceme hasta su lugar de reposo!
Procúrame el pañuelo que cubre su seno,
una liga para mi deseo amoroso!
MEFISTÓFELES. Para que veáis que con vuestro sufrimiento
me dispongo a ser útil y servicial,[226]
no hemos de perder un instante:
me propongo conduciros hoy mismo a su habitación.
FAUSTO. ¿Y voy a verla?, ¿a poseerla?
MEFISTÓFELES. ¡No!
Estará en casa de una vecina.
Entretanto, totalmente a solas,

---

224. Los franceses eran considerados especialmente inmorales; cf. la designación de «enfermedad de los franceses» (*Franzosenkrankheit*) para la sífilis.

225. Mefistófeles se refiere a historias licenciosas como las que aparecen en el *Decamerón* de Boccaccio.

226. La expresión remite a la interpretación que ofrece Lutero del noveno mandamiento.

con toda la esperanza de las futuras dichas,
podréis regocijaros en su atmósfera hasta el hartazgo.
FAUSTO. ¿Podemos ir allí?
MEFISTÓFELES. Es demasiado temprano.
FAUSTO. Procúrame un regalo para ella.

se va.

MEFISTÓFELES. ¿Darle ya un regalo? ¡Eso está bien! ¡Este tendrá éxito!
Conozco algunos bellos lugares
y algunos tesoros hace tiempo enterrados;
tengo que revisar un poco.

se va.

ATARDECER

Un cuarto pequeño y limpio

MARGARITA. (*Trenzando y recogiéndose los cabellos.*) ¡Qué no da-
quién era el caballero al que he visto hoy! [ría por saber
Por cierto que parecía muy respetable,
y procede de una noble casa;
podría leerlo en su frente...
De lo contrario, no habría sido tan atrevido.

se va.

MEFISTÓFELES, FAUSTO.

MEFISTÓFELES. ¡Adentro, en silencio, adentro!
FAUSTO. (*Después de permanecer en silencio un momento.*) ¡Te pido
[que me dejes solo!
MEFISTÓFELES. (*Escudriñando por todas partes.*) No todas las mu-
[chachas son tan pulcras.

se va.

FAUSTO. (*Mirando alrededor.*) ¡Bienvenido, dulce destello del
que entras en este santuario! [crepúsculo
¡Apodérate de mi corazón, dulce pena de amor
que, lánguida, vives del rocío de la esperanza!
¡Cómo se respira, alrededor, el sentimiento del sosiego,
del orden, del contento!
¡Qué plenitud en esta pobreza!

¡Qué bienaventuranza en esta cárcel![227]

Se deja caer sobre la banqueta[228] de cuero que hay junto a la cama.

¡Oh, recíbeme!, ¡tú, que recibiste en tus brazos abiertos
a las generaciones pasadas, en la alegría y el dolor!
Cuán a menudo, ¡ay!, alrededor de este paternal trono
se ha colgado un enjambre de niños.
Quizás el día de Navidad, mi amada, agradecida,
con sus infladas mejillas infantiles,
habrá besado aquí, con devoción, la ajada mano del abuelo.
Puedo sentir, ¡oh, muchacha!, cómo ondea en torno a mí
tu espíritu de abundancia y orden,
que todos los días maternalmente te instruye.
Te invita a extender con pulcritud el mantel sobre la mesa,
o aun a esparcir la arena a tus pies.[229]
¡Oh, mano amada! ¡Tan semejante a la de un dios!
Gracias a ti, la cabaña se convierte en un reino de los cielos.
¡Y aquí!

Levanta una cortina de la cama.

¡Qué estremecimiento de deleite se apodera de mí! Aquí [querría permanecer horas enteras.
¡Naturaleza! Aquí formaste, en leves sueños,
al ángel innato;[230]

---

227. La palabra cárcel suena como una referencia tanto al cuarto de estudio de la escena inicial, como a la cárcel real en la que se cierra la acción de la primera parte.

228. *Lehne:* en la época, una silla baja, tapizada y sin respaldo.

229. Se refiere a la antigua práctica de esparcir arena blanca en los pisos de las casas a fin de que la suciedad no se adhiriera con facilidad.

230. Es decir, la esencia angélica infundida en Margarita desde su nacimiento.

¡aquí descansó la niña! ¡Con el tierno pecho
lleno de cálida vida!
¡Y aquí, con un obrar santo y puro,
terminó de formarse la imagen divina!

¡Y tú! ¿Qué te ha traído?
¡Cuán íntimamente conmovido me siento!
¿Qué buscas aquí? ¿Por qué está acongojado tu corazón?
¡Mísero Fausto!, ya no te conozco.

¿Me rodea aquí un mágico perfume?
¡Me urgía disfrutar de inmediato,
y me siento a punto de disolverme en un sueño amoroso!
¿Somos juguetes de cada presión del aire?

Y si ella entrase en este instante,
¡cómo pagarías por tu sacrilegio!
¡El gran Hans,[231] ay, sería tan pequeño!
Me arrojaría, estremecido, a sus pies.

MEFISTÓFELES. (*Llega.*) ¡Rápido! La veo bajar.
FAUSTO. ¡Vámonos! ¡Vámonos! ¡No volveré nunca más!
MEFISTÓFELES. Aquí hay un cofre bastante pesado;
lo he tomado de alguna parte.
Dejadlo en el armario,
y os juro que ella perderá la cordura;
os he puesto allí adentro algunas cositas,
a fin de que obtengáis otras.
No hay duda de que la niña es niña, y el juego es juego.
FAUSTO. No sé... ¿debo hacerlo?
MEFISTÓFELES. ¿A qué tantas preguntas?
¿Acaso queréis guardar el tesoro?

---

231. «El gran Hans» (*der große Hans*) o «el pequeño Hans» (*der kleine Hans*) eran denominaciones genéricas para designar a un hombre en general, más allá de su eventual importancia.

Entonces le aconsejo a Su Lascivia[232]
que ahorre el querido y bello tiempo
y a mí, nuevas molestias.
¡Espero que no seáis avaro!
Me rasco la cabeza, me froto las manos...

Coloca el cofre en el armario, y vuelve a cerrar el cerrojo de un golpe.

¡Vamos!, ¡rápido...!
a fin de tornar a la dulce y joven niña
más dócil al deseo y la voluntad de vuestro corazón;
¡y vos, miráis hacia adentro
como si fuerais a ingresar en el aula,
como si ante vos en persona estuvieran,
grises, la Física y la Metafísica...!
¡Vámonos!

se va.

MARGARITA. (*Con una lámpara.*) El aire está aquí tan denso,
[tan sofocante.

Abre la ventana.

Y, sin embargo, no hace tanto calor afuera.
Me siento... no sé cómo...
Querría que mi madre volviera a casa.
Un estremecimiento recorre todo mi cuerpo...
¡Soy una mujer neciamente temerosa!

Comienza a cantar, mientras se desviste[233]

---

232. En alemán, *eurer Lüsternheit*; la expresión se asemeja –irónicamente– a *Eurer Heiligkeit* («Su Santidad»).

233. La balada que sigue fue compuesta posiblemente durante el viaje de Goethe por el Rin (1774); el texto muestra importantes modificaciones en el *Fragmento* de 1790. Los versos que aquí canta Mar-

Había un rey en Thule[234]
muy fiel, hasta la tumba;
su amada, al morir,
le entregó una copa de oro.

Nada era más valioso para él,
la vaciaba en cada banquete;
se le llenaban los ojos de lágrimas
cada vez que bebía en ella.

Y cuando le llegó la hora de morir
contó las ciudades del reino,
le donó todo a su heredero,
pero no hizo lo mismo con la copa.

Estaba sentado en el banquete real,
los caballeros lo rodeaban
en el alto salón de sus ancestros,
allí, en el castillo junto al mar.

Allí se encontraba el viejo bebedor,
apuró el último ardor de la vida
y arrojó la copa sagrada
abajo, a las ondas.

La vio caer, llenarse
y hundirse en lo profundo del mar,
los ojos se le cerraron,
ya no bebió una gota más.

Abre el armario para guardar allí sus vestidos,
y descubre el cofre.

---

garita hablan indirectamente de ella misma y de su destino ulterior, aunque ella misma lo ignore.

234. En textos de la Antigüedad clásica, el término designaba un lugar –generalmente, una isla– situada en el Norte, y considerada como el último territorio conocido en ese punto cardinal.

¿Cómo llegó aquí este bello cofre?
Estoy segura de haber cerrado el armario.
¡Qué extraño! ¿Qué habrá dentro de él?
Quizás alguien lo ha traído en prenda
y mi madre ha dado un préstamo.
Una llavecita cuelga de la cinta,
¡creo que voy a abrirlo!
¿Qué es esto? ¡Dios del cielo! ¡Mira,
en mi vida he visto algo semejante!
¡Un aderezo! Con él, una noble dama
podría mostrarse en el mejor día de fiesta.[235]
¿Cómo me quedará la cadena?
¿A quién pertenecerá esta magnificencia?

Se atavía con ella y se coloca ante el espejo.

¡Si tan solo estos aros fueran míos!
Una se ve muy diferente con esto.
¿De qué os sirve la belleza, sangre joven?
Por cierto que todo esto es bello y bueno,
pero nadie le presta atención.
Os elogian a medias por lástima.
Todo se precipita hacia el oro,
se aferra al oro.
¡Pobres de nosotras!

---

235. Hasta el siglo XVIII se mantuvieron vigentes las disposiciones para la vestimenta (*Kleiderordnungen*), organizadas de acuerdo con el estatus social al que pertenecía la mujer. Según ellas, existían ropas y adornos que diferenciaban a una aristócrata de una burguesa o pequeñoburguesa (vv. 2883 y s.), o de una prostituta (v. 3756).

PASEO

FAUSTO *va y viene, caviloso. Se acerca a él* MEFISTÓFELES.

MEFISTÓFELES. ¡Por todos los amores desdeñados! ¡Por el ele-
[mento infernal!
¡Querría conocer algo peor por lo cual jurar!
FAUSTO. ¿Qué te ocurre? ¿Qué es lo que tanto te irrita?
¡En mi vida he visto un rostro similar!
MEFISTÓFELES. ¡Querría ponerme de inmediato en manos del
si no fuera yo mismo un diablo! [diablo,
FAUSTO. ¿Acaso se te ha sacudido algo en la cabeza?
¡Te sienta bien rabiar como un loco furioso!
MEFISTÓFELES. ¡Piensa tan solo que el aderezo que le procuré
se lo ha llevado un cura! [a Margarita
La madre ve el objeto
y de inmediato empieza a sentir un recóndito temor:
la mujer tiene un olfato refinado,
siempre husmea su libro de oraciones,
y con solo oler un mueble
sabe si el objeto es sagrado o profano;
y percibió con claridad que en el aderezo
no había muchas bendiciones.
«Mi niña», exclamó, «un tesoro mal adquirido[236]
perturba el alma, y llega a consumir la sangre.
¡Si consagramos esto a la Madre de Dios,

236. Cf. Proverbios 10, 2: «Tesoros mal adquiridos no aprovechan, / mas la justicia libra de la muerte». Cf. v. 2840.

ella nos deleitará con el maná celestial!»[237]
Margarita puso mala cara,
Pensaba que se trataba de caballo regalado,
y que, ¡por cierto!, no era impío
el que tan refinadamente lo había llevado allí.
La madre mandó a llamar a un cura;
este, en cuanto se enteró de la travesura,
se mostró deleitado ante esta vista.
Dijo: «¡Han razonado bien!
El que se domina, vence.[238]
La Iglesia tiene un buen estómago,
ha devorado países enteros,
y sin embargo aún no se ha indigestado;
solo la Iglesia, mi queridas señoras,
puede digerir un tesoro mal adquirido».[239]

FAUSTO. Es una costumbre universal.
Un judío y un rey también pueden hacer eso.[240]

MEFISTÓFELES. Acto seguido, se hizo del broche, la cadena y [los anillos
como si no fueran más que baratijas;
dio las gracias, ni más ni menos
que si se tratara de un cesto lleno de nueces;
les prometió todas las recompensas celestiales...
Y ellas quedaron con eso muy edificadas.

FAUSTO. ¿Y Margarita?

MEFISTÓFELES. Ahora está muy intranquila;
no sabe lo que quiere ni lo que debe hacer,

---

237. Cf. Apocalipsis 2, 17: «Al vencedor le daré el maná escondido»

238. Según el Apocalipsis 21, 7: «El vencedor heredará estas cosas, y yo seré su Dios, y el será mi hijo».

239. Este motivo es retomado en la segunda parte, vv. 10980-11042.

240. El cobro de intereses por préstamos y el crédito solo estaban permitidos –a raíz de la prohibición cristiana sobre esas actividades lucrativas– para los judíos y el gobierno.

piensa día y noche en las joyas,
y aún más en el que las dejó.
FAUSTO. Me entristece la aflicción de mi bien amada.
¡Procúrale de inmediato nuevas joyas!
Las primeras no valían mucho.
MEFISTÓFELES. ¡Oh, sí!; ¡para el señor, todo es un juego de niños!
FAUSTO. Dispón las cosas según mis intenciones,
arrímate a su vecina.
¡Diablo, no seas pesado,
y consigue un nuevo aderezo!
MEFISTÓFELES. Sí, estimado señor; lo haré con todo mi corazón.

FAUSTO *se va.*

MEFISTÓFELES. Un tonto enamorado como este os hará estallar
el Sol, la Luna y todas las estrellas [por los aires
con tal que su amada se entretenga.

se va.

CASA DE LA VECINA

MARTA (*Sola.*) ¡Que Dios perdone a mi querido marido,[241]
que no se portó nada bien conmigo!
Anda recorriendo el mundo
y me deja sola en mi lecho.[242]
Pero, en verdad, jamás lo importuné,
Dios sabe que lo amé con todo mi corazón.

Llora.

¡Quizás ha muerto incluso...! ¡Oh, qué dolor...!
¡Si tan solo tuviera una partida de defunción!

Entra MARGARITA.

MARGARITA. ¡Señora Marta!
MARTA. Margarita, ¿qué sucede?
MARGARITA. ¡Se me doblan casi las rodillas!
Pues he vuelto a encontrar en mi armario
un cofre de ébano
lleno de objetos espléndidos,
mucho más rico que el primero.
MARTA. No debes contárselo a tu madre;
volverá a llevárselo de inmediato al confesor.

---

241. Estos versos iniciales de Marta están inspirados en la introducción de la farsa de Hans Sachs *Der farendt Schuler ins Paradeiß* («El estudiante itinerante en el Paraíso», 1550).

242. Literalmente, «me deja sola sobre la paja» (*läßt mich auf dem Stroh allein*). *Strohwitwe* («viuda de paja») era un término que designaba a la mujer cuyo marido había partido de viaje o se encontraba ausente, y que por ende debía descansar sola en su lecho de paja (*Strohlager*).

Margarita. ¡Ah, míralas tan solo! ¡Ah, obsérvalas tan solo!
Marta. (*Le coloca las joyas.*) ¡Oh, tú, bienaventurada criatura!
Margarita. Por desgracia, no puedo dejar
que me vean con ellas por las calles o en la iglesia.[243]
Marta. Solo tienes que visitarme a menudo
y ponerte aquí en secreto el aderezo;
paséate ante el espejo durante una horita,
encontraremos alguna dicha en ello;
luego se dará una ocasión, habrá una fiesta
donde, de a poco, se permita que la gente vea todo esto.
Primero una cadenita, luego la perla en la oreja;
tu madre no ha de verlo, y se le contará algún cuento.
Margarita. Pero ¿quién habrá traído ambos cofres?
¡Estas cosas no ocurren naturalmente!

Tocan a la puerta.

Margarita. ¡Ah, Dios! ¿Será mi madre?
Marta. (*Observando a través de la mirilla.*) Es un caballero
[desconocido... ¡Entrad!

Entra Mefistófeles.

Mefistófeles. Como me tomo la libertad de entrar en forma
debo pedir a estas damas que me disculpen. [tan directa,

Retrocede respetuosamente ante Margarita.

¡Querría hablar con la señora Marta Schwerdtlein!
Marta. Soy yo; ¿qué tiene que decirme, caballero?
Mefistófeles. (*A* Marta, *en voz baja.*) Ahora os conozco, y
tenéis allí una visita muy distinguida. [con ello me basta;
Disculpad la libertad que me he tomado,
regresaré por la tarde.

---

243. Cf. nota a los vv. 2792 y s.

MARTA. (*En voz alta.*) ¡Figúrate, mi niña, por todos los cielos!
El caballero te considera toda una dama.[244]
MARGARITA. Soy una pobre jovencita.
¡Ah, Dios!; el caballero es demasiado amable:
el aderezo y las joyas no me pertenecen.
MEFISTÓFELES. ¡Ah, no se trata solo del aderezo;
tiene un natural, una mirada tan penetrante!
Cómo me alegra poder quedarme aquí.
MARTA. ¡Qué traéis, pues? Me encantaría...
MEFISTÓFELES. ¡Querría traeros una noticia más jovial!
Espero que no me hagáis pagar por ella;
vuestro marido ha muerto, y os dejó sus saludos.
MARTA. ¿Ha muerto? ¡Corazón fiel! ¡Ay de mí!
¡Mi marido ha muerto! ¡Ay, desfallezco!
MARGARITA. ¡Ay!, querida señora, no desesperéis.
MEFISTÓFELES. ¡Escuchad, entonces, la triste historia!
MARGARITA. Por ello, no querría ya amar por el resto de mi vida,
una pérdida tal me haría morir de pena.
MEFISTÓFELES. La alegría ha de contener algún pesar; el pesar,
[alguna alegría.
MARTA. ¡Contadme el final de su vida!
MEFISTÓFELES. Yace enterrado en Padua,
junto a la iglesia de San Antonio,
en tierra consagrada,
que le da un eterno y fresco lecho de descanso.
MARTA. ¿No tenéis nada más que traerme?
MEFISTÓFELES. Sí, un encargo grande y arduo:
¡que hagáis que canten por él trescientas misas!
Por lo demás, mis bolsillos están vacíos.

---

244. Sobre este uso de *Fräulein* como «dama», cf. la nota al v. 2605. Marta cree que Mefistófeles, al ver a Margarita ataviada con las joyas, ha tomado a la muchacha por una dama noble.

MARTA. ¡Qué! ¿Ni siquiera una medalla? ¿Ni una joya?
¡Eso que todo oficial artesano guarda,
como recuerdo, en el fondo del saco,
y prefiere padecer hambre o mendigar antes que perderlo!
MEFISTÓFELES. Mi señora, lo siento profundamente:
solo que, en verdad, él no ha derrochado su dinero.
También se arrepintió de sus faltas,
sí, y lamentó aún más su infortunio.
MARGARITA. ¡Ay! ¡Cuán infortunados son los seres humanos!
Por cierto que he de rezar más de un réquiem por él.
MEFISTÓFELES. Seríais digna de contraer matrimonio enseguida:
sois una criatura encantadora.
MARGARITA. Ay, no; eso no corresponde ahora.
MEFISTÓFELES. Si no es un marido, que sea entretanto un galán.
Es uno de los mayores regalos del cielo
tener entre los brazos a un bien tan querido.
MARGARITA. No es ese el uso del país.
MEFISTÓFELES. ¡Uso o no! De todos modos sucede.
MARTA. ¡Seguid contándome!
MEFISTÓFELES. Me encontraba junto a su lecho de muerte,
que era de una materia un poco mejor que el estiércol,
era de heno a medias podrido; pero murió como un cristiano,
y encontró que estaba lejos de haber pagado todas sus deudas.
«Debo odiarme», exclamó, «hasta lo más hondo
por abandonar así mi oficio, a mi mujer.
¡Ay!, ese recuerdo me mata.
¡Si al menos me perdonara ella en esta vida!».
MARTA. (*Llorando.*) ¡Qué hombre bondadoso! Hace tiempo lo he perdonado.
MEFISTÓFELES. «Solo que –sabe Dios– ella era más culpable que yo».
MARTA. ¡Miente! ¡Cómo! ¡Mentir al borde de la tumba!

MEFISTÓFELES. Divagaba, sin duda, en sus últimos estertores,
si es que algo entiendo de esto.
«No tenía tiempo», dijo, «para distracciones:
primero tuve que procurarle hijos, y luego pan,
y pan en el sentido más amplio,
y ni siquiera podía comer mi porción en paz».
MARTA. ¿De modo que olvidó toda la fidelidad, todo el amor,
todo el trajín, de día y de noche?
MEFISTÓFELES. Pero no, él pensó afectuosamente en vos.
Dijo: «Cuando me alejé de Malta
oré apasionadamente por mi mujer y mis hijos;
y entonces el cielo nos fue tan propicio
que nuestra nave capturó un barco turco
que llevaba un tesoro del gran sultán.
El coraje tuvo entonces su recompensa,
y recibí, pues, como correspondía,
mi parte bien medida del botín».
MARTA. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Acaso la ha enterrado?
MEFISTÓFELES. Quién sabe dónde lo esparcieron los cuatro vientos.
Una bella dama[245] se interesó en él
cuando paseaba, como extranjero, por Nápoles;
y ella le demostró tanto amor y fidelidad
que él los sintió hasta su bienaventurado final.
MARTA. ¡El bribón! ¡Ladrón de sus hijos!
¡Toda la miseria y la penuria
no pudieron refrenar su ignominiosa vida!
MEFISTÓFELES. ¡Ya veis! Por ello ha muerto.
Si me encontrara ahora en vuestro lugar,

---

245. Mefistófeles emplea aquí las mismas palabras que usó Fausto para dirigirse por primera vez a Margarita; solo que aquí se refieren, irónicamente, a una prostituta con la que el marido de Marta habría contraído la sífilis (llamado entonces «mal de Nápoles»). El mal de Nápoles sería, pues, la dama que le demostró ese «amor y fidelidad» que él experimentó hasta el «bienaventurado final».

guardaría durante un año un duelo decoroso.[246]
Entretanto, otearía un nuevo tesoro.
MARTA. ¡Ay, Dios! ¡No encontraré con facilidad en este mundo
un segundo marido que se parezca al primero!
Difícilmente haya habido un tonto más afectuoso que él.
Solo que el vagabundeo le gustaba demasiado;
también las mujeres extranjeras, el vino extranjero,
y el maldito juego de dados.
MEFISTÓFELES. Bien, bien, eso podría haber funcionado
si él, por su parte, hubiera tenido hacia vos
más o menos la misma condescendencia.
¡Os juro que, con esa condición,
yo mismo intercambiaría con vos el anillo!
MARTA. ¡Oh, el señor gusta de bromear!
MEFISTÓFELES. (*Para sí.*) ¡Es preciso que me vaya ahora mismo!
Esta sería capaz de tomarle la palabra al propio Diablo.

a MARGARITA

¿Qué os dice vuestro corazón?
MARGARITA. ¿Qué quiere decir con ello el señor?
MEFISTÓFELES. (*Para sí.*) ¡Criatura buena
[e inocente!

En voz alta

¡Adiós, señoras!
MARGARITA. ¡Adiós!
MARTA. ¡Oh, rápido, una palabra!
Querría tener un certificado

---

246. El duelo que la viuda debía guardar después de la muerte de su marido, bajo pena de perder la herencia de este. Usualmente no se trataba de un año, sino de nueve meses para las mujeres y de entre seis y doce semanas para los varones.

que indique dónde, cómo y cuándo murió y fue enterrado
[mi tesoro.
He sido siempre amiga del orden,
y querría leer su deceso en la revista semanal.[247]

MEFISTÓFELES. Sí, buena señora, por boca de dos testigos
se anuncia en todas partes la verdad;[248]
tengo un distinguido camarada
que presentaré por vos ante el juez.
Lo traeré aquí.

MARTA. ¡Oh, hacedlo!

MEFISTÓFELES. ¿Y estará también allí esta doncella?
¡Es un muchacho[249] honrado! Ha viajado mucho
y ha mostrado toda su cortesía ante las damas.

MARGARITA. Debería ruborizarme ante el caballero.

MEFISTÓFELES. Ante ningún rey de la Tierra.

MARTA. Allí detrás de la casa, en mi jardín,
hemos de esperar esta noche a los señores.

---

247. Alusión a las revistas que, durante el siglo XVIII, publicaban extractos de los registros de las iglesias.

248. Cf. Deuteronomio 19, 15: «Un solo testigo no basta para probar la culpabilidad de un hombre en cualquier clase de falta o delito que sea. En la palabra de dos o tres testigos se apoyará la sentencia, cualquiera sea el pecado». En Juan 8, 17 se dice: «En vuestra ley está escrito que el testimonio de dos hombres es veraz».

249. Recordemos que Fausto ha sido rejuvenecido.

CALLE

FAUSTO, MEFISTÓFELES

FAUSTO. ¿Cómo van las cosas? ¿Avanzan? ¿Lo lograremos en
[breve?
MEFISTÓFELES. ¡Ah, bravo! ¿Os encuentro encendido?
En poco tiempo, Margarita será vuestra.
Hoy por la noche la veréis en lo de su vecina Marta:
esta es una mujer hecha a medida
para el oficio de celestina y gitana.
FAUSTO. ¡Perfecto, pues!
MEFISTÓFELES. Pero también se nos demanda algo.
FAUSTO. Favor con favor se paga.
MEFISTÓFELES. Debemos presentar un testimonio valedero
de que los estirados miembros de su marido
reposan en Padua, en tierra consagrada.
FAUSTO. ¡Muy astuto! ¡Primero tendremos que hacer el viaje!
MEFISTÓFELES. ¡SANCTA SIMPLICITAS![250] Eso carece de impor-
dad testimonio sin saber demasiado. [tancia;
FAUSTO. Si no tienes nada mejor, el proyecto ha fracasado.
MEFISTÓFELES. ¡Oh, santo varón! ¡Entonces sí que lo seríais![251]
¿Es la primera vez en vuestra vida

---

250. (Latín): «¡Oh, santa simplicidad!». Según la tradición, estas fueron las últimas palabras pronuncias por Jan Hus (1369-1415), cuando se encontraba ya en la hoguera –a la que había sido condenado por hereje– y vio que un campesino arrojaba leña a las llamas para avivarlas.

251. La oración es ambigua; posiblemente: un varón santo.

que dais falso testimonio?
Acerca de Dios, del mundo y de lo que en él se mueve,
acerca del hombre, de lo que se agita en su cabeza y corazón,
¿no habéis dado definiciones, con gran energía?
¿Con descarada frente, con osado pecho?
¡Y si queréis ir al fondo de las cosas,
sabíais acerca de ello –tenéis que confesarlo–
tanto como sobre la muerte del señor Schwerdtlein!

FAUSTO. Eres un mentiroso, un sofista.

MEFISTÓFELES. Sí, si uno no conociera las cosas con un poco [más de profundidad.
Pues mañana, con todo honor,
¿no cautivarás a la pobre Margarita
y no le jurarás todo el amor de tu alma?

FAUSTO. Y sin duda que de corazón.

MEFISTÓFELES. ¡Muy bien!
Entonces, cuando habléis de fidelidad y amor eternos,
de la única pasión todopoderosa,
¿también lo haréis de corazón?

FAUSTO. ¡Deja eso! ¡Así será! Cuando siento,
busco un nombre y no encuentro ninguno
para ese sentimiento, para ese torbellino.
Entonces vago por todo el mundo, con todos mis sentidos;
trato de aferrar todas las palabras más sublimes,
y a esta llama, que me hace arder,
la llamo infinita, eterna, eterna;
¿esto no es más que un diabólico juego de mentiras?[252]

---

252. Estas consideraciones sobre la imposibilidad de expresar el sentimiento se conectan con las que aparecen luego en la conversación con Margarita acerca de la religión. Cf. la carta de Goethe a la condesa von Stolberg de enero de 1775: «no quiero darle a usted ningún nombre, pues ¿qué son los nombres de amiga, hermana, amada, novia, esposa, o una palabra que comprenda un complejo de todos esos nombres, frente al sentimiento inmediato que...?; no puedo seguir escribiendo». Y luego retoma el discurso diciendo que

MEFISTÓFELES. ¡Sin embargo, tengo razón!
FAUSTO. ¡Escucha! Advier-
te lo ruego, y no canses mis pulmones: [te esto,
quien quiere tener razón, y dispone de una sola lengua,
ciertamente ya la tiene por ello.
Y ven, estoy cansado del palabrerío,
pues tienes razón; ante todo, porque actúo bajo compulsión.

---

ha encontrado para ella un nombre: «siento que usted puede llevarla: esta expresión fragmentada, entrecortada, si la imagen de lo eterno se agita en nosotros. ¡Y qué es sino amor!».

JARDÍN

MARGARITA, *del brazo de* FAUSTO; MARTA, *paseándose de un extremo al otro con* MEFISTÓFELES.

MARGARITA. Bien siento que el señor me trata con deferencia,
que se rebaja a fin de confundirme.
Un viajero está tan habituado
a darse por contento con todo, movido por la generosidad;
sé demasiado bien que a un hombre tan instruido
no puede entretenerlo mi pobre conversación.
FAUSTO. Una mirada tuya, una palabra me entretiene más
que toda la sabiduría de este mundo.

Le besa la mano.[253]

MARGARITA. ¡No os incomodéis! ¿Cómo os animáis a besarla?
¡Es tan fea, tan rústica!
¡Qué trabajo no habré tenido que hacer!
Mi madre es demasiado severa.

Pasan.

MARTA. Y vos, señor, ¿viajáis todo el tiempo?
MEFISTÓFELES. ¡Ay, el oficio y el deber nos obligan a hacerlo!
¡Con cuánto dolor deja uno más de un lugar,
y sin embargo, no es posible quedarse!

---

253. Aquí Fausto vuelve a tratar a Margarita como a una mujer perteneciente a la aristocracia, en la medida en que, aún a mediados del siglo XVIII, a las mujeres de estamentos inferiores no se les consentía un tratamiento tal.

Marta. En los años juveniles, puede resultar grato
vagar tan libremente por el mundo, de un lado a otro;
pero luego se acercan los malos tiempos,
y deslizarse solo hacia la tumba, como un solterón,
nunca le ha hecho bien a nadie.

Mefistófeles. Lo veo con horror, a la distancia.

Marta. Por eso, estimado señor, tenedlo en cuenta con tiempo.

Pasan.

Margarita. ¡Sí, ojos que no ven, corazón que no siente!
En vos es habitual la cortesía;
solo que tendréis muchos amigos,
más inteligentes que yo.

Fausto. ¡Oh, querida! créeme que aquello a lo que llaman
[inteligencia
es a menudo más bien vanidad y estrechez de miras.

Margarita. ¿Cómo?

Fausto. ¡Ay, que la simplicidad, que la inocencia nunca
se conozcan a sí mismas, ni conozcan su sagrado valor!
Que la humildad,[254] la modestia, los más altos dones
que distribuye la amorosa naturaleza...

Margarita. Pensad en mí tan solo un instante,
tendré tiempo suficiente para pensar en vos.

Fausto. ¿Acaso estáis mucho tiempo sola?

Margarita. Sí, nuestras tareas domésticas son exiguas,
pero hay que ocuparse de ellas.

---

254. En carta a la Sra. von Stein del 4/12/1777, Goethe desarrolla un elogio de la *humilitas* cristiana muy afín a esta declaración de Fausto: «¡Cuántas veces he [...] concedido mi amor a la clase de hombres que suele llamarse la inferior!; clase que, sin embargo, es para Dios la más elevada. En ellos se conjugan todas las virtudes: modestia, contentamiento, rectitud, lealtad, alegría frente a los módicos bienes, ingenuidad, tolerancia».

No tenemos criada; hay que cocinar, barrer, tejer
y coser, e ir y venir de la mañana a la noche;
¡y mi madre, en todas las ocupaciones,
es tan rigurosa!
No es que necesite limitarse tanto;
podríamos vivir mejor que otros:
mi padre dejó una linda fortuna,
una casita y un jardincito fuera de la ciudad.
Con todo, tengo ahora días bastante tranquilos;
mi hermano es soldado,
mi hermanita ha muerto.
Por cierto que la niña me daba trabajo;
pero con gusto volvería a tomarme todas las molestias,
quería tanto a la niña...

FAUSTO. Un ángel, si se te parecía.

MARGARITA. La crié, y ella me amaba con todo su corazón.
Había nacido después de la muerte de mi padre;
dábamos por perdida a nuestra madre,
tan miserablemente postrada se encontraba;
pero se recuperó muy lentamente, poco a poco.
Por ello, no podía pensar
en darle el pecho a la pequeña,
y así fue como la crié yo sola,
con leche y agua; de modo que era mía.
Sobre mi brazo, en mi regazo
se mostraba risueña, retozaba, crecía.

FAUSTO. Seguramente, has sentido la más pura alegría.

MARGARITA. Pero es también seguro que pasé horas difíciles.
De noche, la cuna de la pequeña estaba
junto a mi lecho; en cuanto ella se movía
yo me despertaba;
ora debía darle de beber,[255] ora acostarla a mi lado,

---

255. Cf., en correspondencia con este pasaje, los vv. 4443 y s.

ora levantarme de la cama, cuando no se mantenía callada,
e ir y venir, meciéndola, por el cuarto,
y ya muy temprano debía estar en el lavadero;
luego ir al mercado y ocuparme de la cocina,
y así sin cesar, un día igual que el otro.
Esto, mi señor, no siempre es agradable,
pero, a cambio, saben bien la comida y el reposo.

Pasan.

MARTA. Para las pobres mujeres, eso es malo:
convertir a un solterón es arduo.
MEFISTÓFELES. Está en manos de una mujer como vos
que me hagan cambiar de opinión.
MARTA. Decid con franqueza, mi señor, ¿aún no habéis encon-
[trado nada?
¿El corazón no ha echado amarras en ningún sitio?
MEFISTÓFELES. El proverbio dice: un hogar propio y
una mujer honesta, valen oro y perlas.[256]
MARTA. Lo que quiero decir es: ¿nunca habéis tenido el deseo?
MEFISTÓFELES. En todas partes me recibieron con mucha cor-
[tesía.
MARTA. Quería decir: ¿nunca ha habido un sentimiento serio
[en vuestro corazón?
MEFISTÓFELES. Uno nunca debe atreverse a bromear con mu-
MARTA. ¡Ah, no me comprendéis! [jeres.
MEFISTÓFELES. ¡Lo siento de corazón!
Pero comprendo... que sois muy bondadosa.

Pasan.

---

256. Hay aquí una combinación del refrán alemán según el cual «Un hogar propio vale oro» con Proverbios 31, 10: «Una mujer perfecta, ¿quién la encontrará? / Vale mucho más que las perlas».

FAUSTO. ¿Me reconociste, oh pequeño ángel,
en cuanto entré al jardín?
MARGARITA. ¿No lo habéis visto? Bajé los ojos.
FAUSTO. ¿Y perdonas la libertad que me tomé,
lo que se permitió mi desfachatez,
cuando saliste, la otra vez, de la iglesia?
MARGARITA. Estaba consternada, nunca me había ocurrido;
nadie ha podido decir nada malo sobre mí.
«Ay», pensé, «¿acaso en tu comportamiento
habrá podido ver algo desvergonzado, indecente?».
Parecía estar dispuesto enseguida
a abordar directamente a esta muchacha.
¡Lo confieso! No sé qué cosa
comenzó de pronto a actuar aquí a vuestro favor;
solo que, por cierto, estaba muy indignada conmigo
por no poder estar más indignada con vos.
FAUSTO. ¡Dulce bienamada!
MARGARITA. ¡Dadme un instante!

Ella recoge una margarita y comienza a arrancarle los pétalos, uno tras otro.

FAUSTO. ¿Qué hacéis? [¿Un ramo?
MARGARITA. No, es solo un juego.
FAUSTO. ¿Cómo?
MARGARITA. ¡Idos! Os reiréis de [mí.

Arranca los pétalos y murmura.

FAUSTO. ¿Qué estás murmurando?
MARGARITA. (*A media voz.*) Me quiere... no me quiere.
FAUSTO. ¡Precioso rostro celestial!
MARGARITA. (*Prosigue.*) Me quiere... no me quiere... me quiere... [no me quiere...

Arrancando el último pétalo, con cautivadora alegría:

¡Me quiere!
FAUSTO. ¡Sí, mi niña! Que la voz de esta flor
sea para ti un oráculo de los dioses. ¡Te quiere!
¿Entiendes qué significa? ¡Te quiere!

Le toma las dos manos.

MARGARITA. ¡Siento escalofríos!
FAUSTO. ¡Oh, no te estremezcas! Permite que esta mirada,
permite que este apretón de manos te digan
lo que es inexpresable:
¡entregarse por completo y sentir un deleite
que ha de ser eterno!
¡Eterno! Su fin sería la desesperación.
¡No, sin fin! ¡Sin fin!

MARGARITA *le aprieta las manos, se suelta y huye. Él permanece inmóvil un instante, caviloso; luego la sigue.*

MARTA (*Llegando.*) Se acerca la noche.
MEFISTÓFELES. Sí, y tenemos que irnos.
MARTA. Os pediría que permanezcáis más tiempo,
solo que este es un mal lugar.
Es como si nadie tuviera nada que hacer
ni nada en qué ocuparse,
excepto husmear todo el tiempo a su vecino,
y uno termina en boca de todos, haga lo que haga.
¿Y nuestra parejita?
MEFISTÓFELES. Se fue volando por aquel sendero.
¡Traviesas mariposas!
MARTA. Él parece sentirse atraído por ella.
MEFISTÓFELES. Y ella también por él. Es el curso del mundo.

UN PABELLÓN DE JARDÍN[257]

MARGARITA *entra de un salto, se oculta detrás de la puerta, se coloca la punta del dedo sobre los labios y mira a través de la rendija.*

MARGARITA. ¡Viene!
FAUSTO (*Llega.*) ¡Ah, pícara, así te burlas de mí!
¡Te atrapé!

La besa.

MARGARITA. (*Aferrándolo y devolviéndole el beso.*)
¡Hombre maravilloso! ¡Te amo con todo mi [corazón!

MEFISTÓFELES *toca a la puerta.*

FAUSTO. (*Golpeando el piso con el pie.*)
¿Quién está ahí?
MEFISTÓFELES. ¡Buen amigo!
FAUSTO. ¡Un animal!
MEFISTÓFELES. Es hora de partir.
MARTA. (*Llega.*) Sí, es tarde, señor mío.
FAUSTO. ¿No puedo acompa- [ñaros?
MARGARITA. Mi madre me... ¡adiós!

---

257. La mayor confianza en el trato entre Margarita y Fausto que se manifiesta en toda esta escena sugiere que entre ella y la anterior –más allá de la inmediata yuxtaposición– han tenido lugar otros episodios, que han reducido la distancia entre los amantes. Cf. el sentido implícito del v. 3214.

FAUSTO. ¿Debo partir, entonces?
¡Adiós!
MARGARITA. ¡Hasta pronto!

FAUSTO *y* MEFISTÓFELES *se van.*

MARGARITA. ¡Amado Dios! ¡un hombre tal
podrá tener en su cabeza tantas, tantas cosas!
Me quedo avergonzada ante él,
y respondo que sí a todo lo que dice.
Es que soy una pobre niña ignorante;
no entiendo qué encuentra en mí.

se va.

BOSQUE Y CUEVA[258]

FAUSTO. (*Solo.*) Espíritu sublime,[259] tú me has dado todo, todo
lo que pedí. No has vuelto en vano
tu rostro hacia mí en medio del fuego.
Me diste la espléndida naturaleza como reino,
la capacidad de sentirla, de disfrutarla.
No concedes tan solo una visita fríamente contemplativa,
sino que me permites mirar en el hondo seno
de la naturaleza como en el pecho de un amigo.
Haces que la serie de los seres vivos

---

258. Los vv. 3342-3369 al final de esta escena son los únicos que aparecían ya –con algunas divergencias– en la versión temprana, aunque colocados en otro lugar: en la escena de Valentín, que a su vez estaba a continuación de la escena en la catedral, donde Margarita ya está embarazada. El monólogo inicial, así como los diálogos precedentes, fueron compuestos verosímilmente durante el viaje a Italia, o después de él. El *Fragmento* de 1790 ofrece la versión definitiva de «Bosque y cueva», aunque la coloca entre «Junto a la fuente» y «Muralla», una vez que Fausto ha tenido ya contacto sexual con Margarita. Recién en *Fausto I* esta escena es adelantada y puesta como elemento retardador entre el comienzo de la relación con Margarita y la tragedia final.

259. Se ha interpretado de múltiples formas este espíritu al que se dirige Fausto, viéndose en él ya a Dios, ya a Lucifer, ya al Macrocosmos. Parece más fundado suponer que se trata del Espíritu de la Tierra, al que ahora Fausto –en la medida en que percibe la naturaleza en toda su plenitud y diversidad– puede agradecer el hecho de haberle dado «todo lo que te pedí». Entretanto, el protagonista de la obra ha abandonado el estéril titanismo –la *hybris*– del comienzo y ha accedido a asumir ante la naturaleza una disposición contemplativa, receptiva, acorde con las perspectivas goetheanas.

desfile ante mí,[260] y me enseñas a reconocer a mis hermanos
en el silencioso arbusto, en el aire y el agua.
Y cuando la tormenta brama y estalla en el bosque,
cuando el gigantesco abeto, al precipitarse, derriba
y arrastra consigo ramas y troncos cercanos,
y a su caída truena, sorda, la colina,[261]
entonces me conduces a la segura cueva, me muestras
a mí mismo, y se abren las hondas
maravillas secretas de mi propio pecho.
Y cuando se eleva ante mi vista la Luna pura,
irradiando sosiego, se ciernen sobre mí
desde las paredes rocosas, desde el húmedo arbusto,
las figuras plateadas del pasado
y mitigan el severo placer de la contemplación.[262]

---

260. Estos versos, con su referencia a las «series de los seres vivos», se relacionan con los descubrimientos osteológicos del científico Goethe; cf. el estudio *Versuch aus der vergleichenden Knochenlehre daß der Zwischenkieferknochen der obern Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Tieren gemein sei* («Tentativa de mostrar, a partir de la teoría comparativa de los huesos, que el hueso intermalar de la mandíbula superior es compartido por el hombre con los demás animales»; escrito en 1784, publ. en 1820). Pero Fausto parece referirse aquí, no solo a los animales, sino a toda la naturaleza viva. No se advierte en el resto de la obra una instancia semejante de hermandad con el todo de la naturaleza.

261. Tal como ocurre en 3350 y ss. con la cascada, estos versos encuentran en un fenómeno natural un paralelismo simbólico con acontecimientos propios del ámbito humano.

262. Alusión a las figuras de la mitología clásica, y a su corporeización marmórea y reluciente en las obras de la arquitectura antigua. En la época de composición de esta escena, Goethe le escribió a Karl Philipp Moritz, a propósito del ensayo de este *Sobre la imitación formativa de lo bello*: «Lo único que puede formarnos para el verdadero goce de lo bello es aquello a través de lo cual surgió lo bello mismo: la serena contemplación de la naturaleza y el arte como un único y gran todo. Pues lo que produjo el mundo precedente está ahora ligado a la naturaleza y hecho uno con ella, y asociado a ella ha de producir sobre nosotros un efecto armónico».

Oh, ahora siento que al hombre no se le concede
nada perfecto. Además de este deleite,
que me acerca cada vez más a los dioses,
me diste el compañero del que ya
no puedo prescindir aunque, frío y descarado,
me degrada ante mí mismo, y convierte en nada
tus dones con solo decir una palabra.
Enciende en mi pecho un indómito fuego
que me arrastra hacia esa bella imagen.[263]
Así que voy tambaleándome del deseo al goce,
y en el goce anhelo el deseo.

Aparece MEFISTÓFELES.

MEFISTÓFELES. ¿No estáis ya cansado de llevar esta vida?
¿Cómo puede, a la larga, complaceros?
¡Claro que está bien saborearla alguna vez;
pero luego hay que buscar algo nuevo!
FAUSTO. Querría que tuvieras algo más que hacer
que atormentarme todo el santo día.
MEFISTÓFELES. ¡Bien, bien! Con gusto te dejo en paz;
en realidad, no es preciso que me lo digas.
Con un compañero tan hostil, descortés y desquiciado,
hay en verdad muy poco que perder.
¡Uno está cargado de trabajo durante todo el día!
Lo que el señor desea, y lo que no quiere que se haga,
no puede uno leérselo en la cara.
FAUSTO. ¡Ese es el tono adecuado!
Quiere que le dé las gracias por fastidiarme.
MEFISTÓFELES. Pobre hijo de la Tierra, ¿cómo habrías podido

263. Verosímilmente se refiere Fausto a «La más bella imagen de mujer» (v. 2436), vista en el espejo mágico de la bruja; aunque aquí el ideal esté encarnado en el personaje de Margarita.

conducir tu vida sin mí?
Del embrollo de la imaginación
te he curado ya por un buen tiempo;
y si no fuera por mí, ya
habrías abandonado este planeta.
¿Qué tienes que hacer allí, inmóvil como un búho,
entre las cuevas y las hendeduras de las rocas?
¿Por qué sorbes tu alimento del musgo húmedo
y la empapada piedra, como si fueras un sapo?[264]
¡Un bello y dulce pasatiempo!
Aún tienes en el cuerpo al doctor.

FAUSTO. ¿Comprendes qué nueva fuerza vital
me procura este modo de vida en tierra yerma?[265]
Sí: si pudieras intuirlo
serías lo bastante diablo para no concederme esa dicha.

MEFISTÓFELES. ¡Un placer supraterreno!
Pasar la noche en las montañas, cubierto de rocío,
y abarcar voluptuosamente Tierra y cielo,
expandirse hasta ser una divinidad,
revolver las entrañas de la Tierra con afán adivinatorio,
sentir dentro del pecho la obra entera de seis días,
con orgullosa energía disfrutar no sé qué cosa,
después disolverse en el todo con amorosa voluptuosidad,

---

264. Alusión a la tesis según la cual los sapos se alojan en lugares profundos, como los sótanos, y viven de la humedad de las paredes. Las palabras de Mefistófeles suenan como una variación irónica sobre un comentario que hace Goethe acerca de sí mismo en carta a Jacobi del 9/6/1785: «Estoy aquí, y entre las montañas busco lo divino in herbis et lapidibus ["entre las hierbas y las piedras"]».

265. En alemán, el verso es ambiguo a causa de la doble acepción de la palabra *Wandel*, que, además de admitir el significado –ya caduco– de «modo de vida», podría significar también «cambio», «transformación». La oración interrogativa podría ser traducida, pues, de acuerdo con el otro sentido de *Wandel*, como «¿Comprendes qué nueva fuerza vital / me procura esta transformación en tierra yerma?».

una vez desvanecida la criatura terrestre,
y luego concluir la sublime intuición...

Con un gesto

No puedo deciros cómo.[266]
FAUSTO. ¡Deberías avergonzarte!
MEFISTÓFELES. Esto no os complace;
tenéis el derecho de decir púdicamente: «¡deberías avergonzarte!»;
no es lícito designar, ante oídos castos,
aquello de lo que no pueden privarse castos corazones.
Y, en suma, os concedo el placer
de mentiros de vez en cuando a vos mismo;
pero no lo toleraréis mucho tiempo.
Ya estás de nuevo abatido
y, si esto sigue, quedarás aniquilado
por la locura, la angustia o el horror.
¡Pero basta ya con esto! Tu amada permanece allá,[267]
y todo le parece estrecho y sombrío.
No puede sacarte de su cabeza.
Te ama demasiado.
En un comienzo, tu furor amoroso se desbordó,
tal como rebosa un arroyuelo al fundirse la nieve;
tú lo has derramado en su corazón,
y ahora tu arroyuelo ha vuelto a secarse.
Me parece que en lugar de sentarse, como en un trono,
en los bosques, haría bien el gran señor
en recompensar a esa pobre jovencita desamparada[268]

---

266. La irónica exposición que hace aquí Mefistófeles, acompañada de gestos obscenos, equipara –y reduce– al acto sexual las intuiciones panteístas de Fausto.

267. En la ciudad, que Mefistófeles señala con el dedo.

268. Mefistófeles reproduce aquí, de un modo casi textual, las palabras que Margarita empleó en el v. 2907 para hablar de sí misma.

por su amor.
Para ella, el tiempo es penosamente largo;
se queda junto a la ventana, ve pasar las nubes
sobre los viejos muros de la ciudad.
Canta: «¡Si fuera un pajarito!»[269]
a lo largo del día y durante la mitad de la noche.
Ora está animada, aunque en general abatida;
ora está bañada en llanto,
y luego nuevamente serena, al parecer,
y siempre enamorada.

FAUSTO. ¡Serpiente! ¡Serpiente![270]

MEFISTÓFELES. (*Aparte.*) ¡Por cierto! ¡Para comerte mejor!

FAUSTO. ¡Maldito! ¡Retírate![271]
¡Y no nombres a esa bella mujer!
¡No vuelvas a encender el deseo de su dulce cuerpo
en mis sentidos medio trastornados!

MEFISTÓFELES. ¿Qué quieres, entonces? Ella piensa que has huido,
y en parte lo has hecho.

FAUSTO. Estoy cerca de ella y, por lejos que me encuentre,
no puedo olvidarla ni perderla jamás;
sí, envidio incluso al cuerpo del Señor
cuando sus labios lo tocan.[272]

---

269. «Si fuera un pajarito / y tuviera dos pequeñas alas / volaría hacia ti»: la canción, que aparece en la compilación de *Volkslieder* («Canciones populares») editada por Herder en 1778, encuentra un eco sombrío en el canto de Margarita en la cárcel (vv. 4419 y s.).

270. Designación habitual para el demonio, de origen bíblico.

271. Alusión a la conocida fórmula *Vade retro me Satana*. La frase aparece en Mateo 4, 10, cuando, ante la propuesta que le hace el demonio de que le rinda adoración, Cristo responde: «Retírate, Satanás, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás, a él solo servirás».

272. El referente es ambiguo: posiblemente, la hostia consagrada; aunque también podría tratarse del crucifijo, presentado para el beso de los fieles en la ceremonia de la *adoratio crucis*, en Viernes Santo.

MEFISTÓFELES. ¡Muy bien, amigo mío! A menudo os he envidiado
ese par de mellizos que pacen entre las rosas.[273]
FAUSTO. ¡Idos, alcahuete!
MEFISTÓFELES. ¡Qué bien! Me insultáis, y yo debo reír.
El Dios que creó a los jóvenes y a las muchachas
reconoció enseguida como una misión muy noble
la de crear incluso la ocasión.[274]
¡Pero vayamos! ¡Es una gran desgracia!
¡Debéis ir a la habitación de vuestra amada,
y no a la muerte!
FAUSTO. ¿Qué es, entre sus brazos, la dicha celestial?
Deja que me temple junto a su pecho...
¿Acaso no siento siempre su pena?
¿No soy el fugitivo, el desamparado?
¿El monstruo sin meta ni reposo?
Aquel que, como una catarata, se precipitó de roca en roca,
anhelando, con violencia destructora, el abismo.
¡Y, al lado, ella, con sus sentidos puerilmente atemperados,
en su cabaña del pequeño campo alpino,[275]
y con toda su actividad doméstica
ceñida dentro del pequeño mundo!
¡Y a mí, odiado por Dios,

---

273. Variación irónica sobre estos versos del *Cantar de los cantares* 4, 5: «Tus pechos, como dos crías / mellizas de gacela / que pacen entre lirios».

274. Luego de crear al hombre y la mujer, «Dios los bendijo diciendo: "Sed prolíficos y multiplicaos, poblad la Tierra"» (Génesis 1, 28).

275. En esta visión casi idílica de la cabaña campestre se han encontrado ecos del poema de Albrecht von Haller *Die Alpen* («Los Alpes», 1729), en el que se establece una contraposición entre la avidez de riquezas y la vida agitada de los habitantes de las ciudades, y la «serena felicidad» (*stilles Glück*) de los alpinos, que en sus chozas llevan una existencia moralmente recta y laboriosa, despojada de los artificios propios de la civilización y en directo contacto con la naturaleza.

no me alcanzó
con agarrar las rocas
y hacerlas trizas!
¡Tenía que socavarla a ella, a su paz!
¡Infierno, tenías que tener esta víctima!
¡Ayúdame, diablo, a abreviar el tiempo de la angustia!
¡Que ocurra enseguida lo que tiene que ocurrir!
¡Que su destino se precipite sobre mí
y que ella sucumba conmigo!

MEFISTÓFELES. ¡Cómo hierve de nuevo, cómo vuelve a arder!
¡Id y consoladla, necio!
Cuando una cabecita como la tuya no ve ninguna salida
se imagina de inmediato el fin.
¡Viva aquel que se mantiene valeroso!
De ordinario, te encuentras ya bastante endiablado.
No encuentro nada más repugnante en el mundo
que un diablo que desespera.

CUARTO DE MARGARITA

MARGARITA. (*Sola, ante la rueca*[276].)

He perdido la calma,
me pesa el corazón,
ya no habré de encontrarla
nunca más.

Donde no lo tengo
hay para mí una tumba,
el mundo entero
no es más que hiel.

Mi pobre cabeza
se me ha trastornado,
mi pobre conciencia
está hecha pedazos.

He perdido la calma,
me pesa el corazón,
ya no habré de encontrarla
nunca más.

Solo a él lo busco
al mirar por la ventana,
solo a él lo busco
cuando salgo de casa.

---

276. Estos versos de Margarita han sido musicalizados en varias ocasiones (cf. las adaptaciones de Zelter, Schubert, Löwe, Berlioz, Wagner, Verdi); pero Goethe no los compuso con la intención de que fueran cantados sobre el escenario, sino para que fueran recitados acompañando rítmicamente el movimiento monótono de la rueca.

¡Su distinguido paso,
su noble figura,
la sonrisa de sus labios,
el poder de sus ojos,

y el mágico flujo
de su palabra,
la presión de su mano
y, ay, su beso!

He perdido la calma,
me pesa el corazón,
ya no habré de encontrarla
nunca más.

Mi pecho corre
hacia él;[277]
¡ay, si pudiera aferrarlo
y retenerlo,

y besarlo
como querría;
sus besos
me harían morir!

277. Esta versión mitiga la versión temprana, en la que se decía, de manera audaz en vista de los cánones morales de la época: «¡Mi vientre!, ¡Dios!, corre / hacia él».

JARDÍN DE MARTA

MARGARITA. FAUSTO.

MARGARITA. ¡Prométemelo, Heinrich![278]
FAUSTO. ¡Lo que pueda!
MARGARITA. Dime, pues, ¿cómo estás con la religión?
Eres un hombre de corazón noble,
pero creo que no le haces mucho caso.
FAUSTO. ¡Deja eso, niña! Sabes que te quiero;
por los que amo doy mi cuerpo y mi sangre,
y a nadie quiero quitarle su sentimiento ni su iglesia.
MARGARITA. Eso no está bien, hay que creer en la religión.
FAUSTO. ¿Es preciso?
MARGARITA. ¡Ay! ¡Si ejerciera yo algún poder sobre ti!
Ni siquiera respetas los Santos Sacramentos.
FAUSTO. Los respeto.
MARGARITA. Pero sin desearlos.
Hace tiempo que no vas a la misa, o a confesarte.
¿Crees en Dios?

---

278. Tanto aquí como en la escena de la cárcel al final de *Fausto I*, Margarita llama a Fausto por el nombre de Heinrich. Con la elección de este nombre de pila, Goethe se aparta de los libros populares y la obra para teatro de títeres, en los que el personaje se llamaba Johann(es). Se considera muy probable que Goethe haya decidido alterar el nombre para evitar toda posible superposición entre el nombre del personaje y el suyo propio. En cuanto a la elección de «Heinrich», cabe recordar que este era el nombre de pila de Agrippa von Nettesheim (1486-1535), el alquimista y nigromante alemán en cuya biografía se inspiró ampliamente Goethe para crear su personaje.

FAUSTO. Amada mía, ¿quién puede decir:
«creo en Dios»?
Puedes preguntarles a los sacerdotes o a los sabios
y su respuesta solo parecerá una burla
al que ha hecho la pregunta.
MARGARITA. Entonces, ¿no crees?
FAUSTO. ¡No me malentiendas, dulce rostro![279]
¿Quién puede nombrarlo?
¿Y quién confesar:
«Creo en Él»?
¿Quién puede sentir
y atreverse
a decir: «No creo en él»?
El que todo lo abarca,
el que todo lo sostiene,
¿acaso no nos abarca y sostiene
a ti, a mí, a sí mismo?
¿El cielo no tiende su bóveda en lo alto?
¿La Tierra no se encuentra firme aquí abajo?
¿Y no ascienden, con miradas amistosas,
las estrellas eternas?
¿No te miro acaso, clavando mis ojos en los tuyos,
y no acuden todas las cosas

---

279. Este pasaje desarrolla una profesión de fe panteísta con la que se sentía identificado el propio autor. Aun la crítica al uso improcedente del nombre de Dios aparece con frecuencia en Goethe, y es posible encontrarla todavía en comentarios personales formulados en la vejez; así, en conversación con Soret del 31/12/1823: «La gente –dijo Goethe– trata a Dios como si el Ser supremo, inefable e incomprensible fuese su igual. Si no, no dirían: "El señor Dios, el querido Dios, el buen Dios". En su boca, especialmente en la de los clérigos, que siempre lo tienen en ella, Dios queda reducido a una mera palabra, a un mero nombre sin significado. Si estuvieran penetrados de su grandeza se quedarían mudos, y de puro venerarlo, no lo podrían nombrar» (Goethe, 2003: VII, 646; el pasaje no aparece en Eckermann, 2000).

a tu cabeza y a tu corazón
y se mueven junto a ti
en el eterno misterio, invisible y visible?
Llena con esto tu corazón, hasta colmarlo,
y cuando te sientas totalmente feliz
dominada por tal sentimiento, llámalo como quieras;
¡llámalo felicidad!, ¡corazón!, ¡amor!, ¡Dios!
¡No tengo nombre para eso!
El sentimiento lo es todo;
el nombre es ruido y humo
que cubre con su niebla el brillo celestial.

MARGARITA. Todo eso está muy bien;
el cura dice más o menos lo mismo,
solo que con palabras un poquito diferentes.

FAUSTO. Lo dicen en todos los lugares
todos los corazones, bajo la luz del cielo,
cada uno en su idioma;
¿por qué no he de decirlo en el mío?

MARGARITA. Cuando uno escucha eso, podría encontrarlo
pero hay algo que no está bien, [aceptable,
pues no hay en ti nada de cristianismo.

FAUSTO. ¡Querida niña!

MARGARITA. Hace tiempo que me aflige
verte en tal compañía.

FAUSTO. ¿Cómo?

MARGARITA. Al hombre que está a tu lado
lo odio en lo más profundo de mi alma;
jamás en mi vida
he sentido en mi corazón una punzada
como la que me provoca el desagradable rostro de ese hom-

FAUSTO. ¡Querida muchacha, no le temas! [bre.

MARGARITA. Su presencia me remueve la sangre.
De ordinario, deseo el bien a todos los hombres;

¡pero, así como anhelo verte,
siento un recóndito horror ante ese hombre,
al que además considero un bribón!
¡Que Dios me perdone si soy injusta con él!
FAUSTO. Tienen que existir también pajarracos de esta clase.
MARGARITA. ¡No querría vivir con alguien de esta calaña!
Cuando aparece ante la puerta,
arroja hacia dentro una mirada socarrona
y a medias indignada;
se ve que no le importa nada;
lleva escrito en la frente
que no puede amar a ningún alma.[280]
Me siento tan bien en tus brazos,
tan libre, tan cálidamente tuya,
y su presencia me oprime el corazón.
FAUSTO ¡Ángel lleno de presentimientos!
MARGARITA. Esto me domina a tal punto
que, cuando él se acerca a nosotros,
creo incluso que ya no te amo.
Además, cuando está presente, ya no puedo rezar,
y eso me carcome el corazón.
A ti, Heinrich, debe de sucederte lo mismo.
FAUSTO. ¡Lo que sientes es antipatía!
MARGARITA. Ahora debo irme.
FAUSTO. Ay, ¿es que nunca podré
reposar una hora sobre tu seno,
acercar un pecho al otro, y unir alma con alma?
MARGARITA. ¡Ay, si durmiera sola!
Con gusto dejaría esta noche descorrido el cerrojo;
pero mi madre tiene el sueño ligero:

280. Como en otras ocasiones (cf. vv. 3537-3541), Margarita aplica aquí la fisiognomía, una «ciencia» por la que estaba muy interesado –aunque críticamente– Goethe.

¡y si ella nos sorprendiera,
me moriría de inmediato!
FAUSTO. Ángel, no hay que preocuparse.
¡Aquí tienes un frasquito! Solo tres gotas
en su bebida sumen apaciblemente
la naturaleza en un profundo sueño.[281]
MARGARITA. ¿Qué no haría por ti?
¡Espero que no le haga daño!
FAUSTO. ¿Te lo aconsejaría, amada mía, si fuera de otra manera?
MARGARITA. En cuanto te miro a ti, el mejor de los hombres,
no sé qué me impulsa a hacer tu voluntad:
ya he hecho tantas cosas por ti
que no queda casi nada por hacer.

se va.

Entra MEFISTÓFELES.

MEFISTÓFELES. ¡Qué ingenua...! ¿Se ha ido ya?
FAUSTO. ¿De nuevo has
[estado espiando?
MEFISTÓFELES. Estuve escuchando con todo detalle.
El señor doctor ha sido catequizado;
espero que hayáis sacado provecho de esto.
Las muchachas tienen mucho interés
en que uno sea pío y sencillo a la antigua usanza.
Piensan: si en este punto se amolda, también nos obedecerá
[a nosotras.

---

281. Diversos comentadores (entre ellos, Trunz) entienden que Fausto ha querido entregarle a Margarita un soporífero para que esta duerma a su madre, pero Mefistófeles proporciona, a cambio, un veneno mortal. Esta interpretación no tiene confirmaciones en el texto, que no da información alguna sobre el origen o el contenido del frasco. De igual modo cabría conjeturar que la muerte de la madre se debe al hecho de que Margarita, por error, se excede en el número de gotas.

FAUSTO. Tú, monstruo, no comprendes
cómo esta alma adorable y fiel,
henchida de su fe,
que, para ella, es la única
capaz de conferir la salvación, se atormenta santamente
ante la idea de dar por perdido al hombre que adora.
MEFISTÓFELES. A ti, amante suprasensible y sensible,
una muchachita te lleva de la nariz.
FAUSTO. ¡Burlón engendro del estiércol y el fuego!
MEFISTÓFELES. Y ella domina magistralmente la fisiognomía.[282]
No sabe qué es lo que le ocurre en mi presencia;
mi mascarita le presagia el ánimo escondido;
ella siente que soy, seguramente, un genio,
y quizás incluso el diablo.
Ahora bien, ¿hoy por la noche...?
FAUSTO. ¿Qué te importa?
MEFISTÓFELES. ¡Tengo mi parte de dicha en ello!

---

282. Nueva alusión –en este caso, directa– a esta práctica, muy difundida durante el siglo XVIII. Un impulso sustancial para la moda de los estudios fisonómicos lo proporcionó la publicación, en 1775, de los *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* («Fragmentos fisiognómicos, para promover el conocimiento del hombre y el amor a los hombres»), de Johann Caspar Lavater (1741-1801). Lavater se basaba, sobre todo, en la línea del perfil, reproducida mediante siluetas, para interpretar el carácter de la persona. La composición de este pasaje para la versión temprana del *Fausto* es contemporánea con los comienzos de la ocupación goetheana con la teoría de Lavater, de modo que no presupone las posteriores críticas del escritor.

JUNTO A LA FUENTE

MARGARITA *y* LISA, *con cántaros.*

LISA. ¿No has oído hablar de Bárbara?
MARGARITA. Ni una palabra. Veo tan poco a la gente.
LISA. ¡Por cierto, Sibila[283] me lo ha dicho hoy!
También ella se ha dejado seducir finalmente.
¡Ahí conduce la presunción!
MARGARITA. ¿Cómo?
LISA. ¡Eso se huele!
Ahora alimenta a dos cuando come y bebe.
MARGARITA. ¡Ah!
LISA. De modo que al fin tuvo su merecido.
¡Ha estado tanto tiempo prendada de ese tipo!
Si se trataba de un paseo,
de ir a la aldea y al baile,
ella debía ser siempre la primera,
él la cortejaba siempre con pasteles y vino;
ella se creía muy hermosa,
pero era lo bastante indecente para no avergonzarse
de aceptar regalos de él.
Hubo caricias y besos,
y he aquí que la pequeña flor se esfumó.
MARGARITA. ¡Pobre criatura!
LISA. ¡Y tú la compadeces!

---

283. El nombre –que remite a las adivinadoras de la tradición grecorromana– resulta aquí sugestivo, en la medida en que el chisme que ella difunde «profetiza» el destino de Margarita.

Mientras estábamos ante la rueca,
y nuestras madres no nos dejaban bajar al anochecer,
ella estaba en la dulce compañía de su amado;
en el banco de la puerta y en el pasillo oscuro,
ninguna hora les resultaba demasiado larga.
¡Ahora tiene que agachar, pues, la cabeza
y hacer penitencia en la iglesia con su sayal![284]

MARGARITA. Él la tomará, seguramente, por mujer.

LISA. ¡Sería un necio! Un joven despierto
encuentra aire suficiente en otro sitio;
por lo demás, se ha ido.

MARGARITA. ¡Eso no está bien!

LISA. Y si ella consigue casarse con él, lo pasará mal.
¡Los muchachos le arrebatarán la corona,
y nosotras esparciremos heno ante la puerta![285]

se va.

MARGARITA (*Yendo a casa.*) ¡Cómo podía mostrarme antes tan
[injuriosa
cuando una pobre muchachita daba el mal paso!
¡Frente a los pecados de otras
no podía encontrar entonces palabras bastante duras!
Aquello me parecía negro, y yo lo ennegrecía aún más;

---

284. Todavía en tiempos de Goethe seguía vigente la práctica religiosa de exponer públicamente, desde el púlpito, a las mujeres que tenían hijos fuera del matrimonio. En 1763, los Estados Provinciales de Weimar informaron que esta ceremonia era la principal causa de infanticidios. En 1781, Goethe hizo, en una sesión del Consejo Secreto de Weimar, una declaración en contra de esta práctica, y consiguió que fuera abolida el 15/5/1786, para disgusto de Herder.

285. Era usual que, a aquellas jóvenes de las que se decía que habían tenido relaciones prematrimoniales, les arrancaran, durante los festejos previos y en la celebración de la boda, las coronas de mirto y les esparcieran heno en lugar de flores ante la puerta.

nunca estaba lo bastante negro para mí,
y me persignaba y me vanagloriaba,
¡y ahora yo misma soy presa del pecado!
Y sin embargo... todo lo que me impulsó,
¡Dios!, ¡era tan bueno!, ¡ay, era tan dulce!

PASILLO ENTRE LA MURALLA DE LA CIUDAD Y LAS CASAS

En el nicho de la muralla, una imagen de la MATER DOLOROSA*; delante de ella, cántaros con flores.*

MARGARITA (*Pone flores frescas en los cántaros.*) ¡Ay, vuelve con
tú, plena de dolores, [clemencia,
tu rostro hacia mi infortunio![286]

La espada en el corazón,[287]
cargada con mil dolores,
contemplas la muerte de tu Hijo.

Miras en dirección al Padre,
y lanzas suspiros
hacia él, por su infortunio y por el tuyo.

¿Quién siente
cómo el dolor
me atraviesa el cuerpo?
¡Lo que angustia aquí a mi pobre corazón,
lo que lo hace temblar, lo que él desea,
lo sabes solo tú, tú sola!

---

286. Estos versos reaparecen, modificados, al final de la segunda parte, cf. vv. 12069 y ss.

287. La imagen –que se halla en versiones del himno *Stabat mater*, escrito en el siglo XIII– se encuentra también con frecuencia en la iconografía religiosa. En uno y otro caso, el origen está en Lucas 2, 35, donde Simeón le profetiza a la Virgen: «una espada atravesará tu alma, para que sean descubiertos los pensamientos de muchos corazones».

Dondequiera que vaya,
¡cuánto me duele, cuánto, cuánto,
aquí, en el pecho!
En cuanto estoy sola,
lloro, lloro, lloro,
se me parte el corazón.

Las macetas de mi ventana
he regado con lágrimas, ¡ay!,
cuando, temprano en la mañana,
recogí estas flores para ti.

Y cuando en mi habitación
brillaba, claro, el Sol,
estaba ya sentada, hundida en toda mi desdicha,
en mi lecho.

¡Ayúdame!, ¡sálvame de la deshonra y la muerte![288]
¡Ay, vuelve con clemencia,
tú, plena de dolores,
tu rostro hacia mi infortunio!

---

288. En la versión temprana, Margarita decía: «Ayuda a que me salve después de la deshonra y la muerte» (v. 1307), evocando de un modo más directo el papel que cumple la Virgen, como mediadora, en el *Stabat mater*: «Fac me Cruce custodiri / morte Christi praemuniri / confoveri gratia» («Haz que me ampare la cruz, / que la muerte de Cristo me proteja / y que me ampare la gracia»).

NOCHE[289]

Calle ante la puerta de MARGARITA

VALENTÍN[290]. (*Soldado, hermano de* MARGARITA.) Cuando asistía [a un banquete
en que más de uno fanfarroneaba,
y mis camaradas, de viva voz, celebraban
ante mí la flor de las muchachas,
y remojaban el elogio en el vaso lleno,
permanecía yo sentado, acodado en la mesa,
en mi seguro sosiego,
escuchaba toda la baladronada
y me acariciaba, sonriendo, la barba,
y tomaba en mi mano el vaso lleno,
y decía: «¡Todo a su manera!

---

289. En la versión temprana, esta escena solo aparece en forma fragmentaria, y después de las referencias sobre la muerte de la madre de Margarita que se ofrecían en la escena «Catedral». La versión para el *Fausto I* fue compuesta en la primavera de 1806; allí la escena fue colocada antes de «Catedral».

290. En el discurso de Valentín se percibe que lo que ante todo le preocupa es mantener la apariencia del honor familiar a salvo de las amenazas del chisme; Schöne (FA VII/2, 334) señala que su función es comparable con la que cumplían los padres en el drama burgués. Las faltas en cuanto a la pronunciación de las palabras y la construcción de las frases –difíciles de verter eficazmente al castellano– buscan sugerir que se encuentra ebrio. Arens ha señalado el carácter no ya tan solo dramático, sino aun «operístico» de toda esta escena, en la que Valentín sigue hablando incluso en el momento de su muerte, y hace que a su alrededor se distribuya el elenco que ha de escuchar su maldición. El hermano de Margarita «muere con el gran acorde final de una orquesta imaginaria, sin que ninguno de los asistentes –incluyendo a su hermana– haga el menor intento de ayudarlo» (Arens, 1982: 356).

Pero ¿hay en el país entero alguna
que se compare con mi querida Gretel,
que le llegue a ella a los talones?».
¡Top! ¡Top! ¡Cling! ¡Clang![291] ¡El sonido daba la vuelta a la mesa!
Unos gritaban: «¡Tiene razón,
ella es la gloria de su género!».
Entonces, todos los elogiadores guardaban silencio.
¡Y ahora! ¡Habrá que arrancarse los cabellos
y caminar por las paredes!
¡Con maliciosos comentarios y gestos desdeñosos
cualquier canalla habrá de insultarme!
¡Tendré que permanecer sentado como un mal deudor,
tendré que sudar ante la menor palabra arrojada por azar!
Y aun si pudiera derribarlos a todos,
no podría, sin embargo, llamarlos mentirosos.

¿Quién se aproxima? ¿Quién se desliza allí?
Si no me equivoco, son dos.
¡Si se trata de él, lo atrapo de inmediato;
no ha de salir vivo de aquí!

FAUSTO. MEFISTÓFELES.

FAUSTO. Así como desde aquella ventana de la sacristía
asciende, vacilante, el destello de la luz perpetua
y se desliza, atenuándose, hacia un costado,
de modo que se expanden las tinieblas en derredor,
así domina la oscuridad en mi pecho.
MEFISTÓFELES. Y yo me siento anhelante como el gatito[292]

---

291. Las onomatopeyas muestran que se ha hecho una apuesta y se la ha sellado con un brindis.

292. En alemán, *Kätzlein*. La expresión –empleada para ambos sexos– era usual, en el léxico de criadores de ganado y cazadores, para designar el apareamiento de animales. Como la primavera es la época de apareamiento de los gatos, en la noche de Walpurgis, el 1° de mayo (cf. v. 3661), las brujas asisten a la fiesta bajo forma gatuna.

que se desliza por las escaleras de incendios,
y luego se refriega levemente contra los muros;
me siento demasiado virtuoso,
con un poco de ansias de robar, y un poco de lubricidad.
Así recorre todos mis miembros
la espléndida Noche de Walpurgis.
Llega pasado mañana;
allí uno sabe por qué trasnochar.

FAUSTO. ¿No volverá, entretanto, a emerger a la superficie
el tesoro que veo destellar allí atrás?

MEFISTÓFELES. Pronto experimentarás la dicha
de extraer de la tierra el calderillo.
Hace poco arrojé una mirada adentro:
hay allí espléndidos táleros de león.

FAUSTO. ¿No hay un aderezo? ¿No hay un anillo,
para adornar con él a mi amada?

MEFISTÓFELES. Allí he visto algo así
como una especie de collar de perlas.

FAUSTO. ¡Eso está bien! Me pesa
ir a visitarla sin llevarle algún regalo.

MEFISTÓFELES. No tendríais que disgustaros
por disfrutar también alguna cosa en vano.
Ahora que brilla el cielo cubierto de estrellas
escucharéis una verdadera obra maestra:
le cantaré una canción moral,
a fin de cautivarla con mayor certeza.

Canta, tocando la cítara.[293]

---

293. Sobre esta canción, cf. la conversación con Eckermann del 18/1/1825: «Mi Mefistófeles canta una canción de Shakespeare; y ¿por qué no? ¿Por qué había de tomarme la molestia de inventar una, si la de Shakespeare estaba bien y decía justamente lo que había que decir?» (Eckermann, 2000: 113). Los vv. 3687-3689 de esta canción son los que remiten a *Hamlet* IV, 5 –no tanto al original inglés como

¿Qué estás haciendo
ante la puerta de tu amado,
aquí, Catalina,
al despuntar el día?
¡Vete, vete!
Te dejará entrar,
como doncella entrarás,
pero no saldrás como doncella.

¡Tened cuidado!
Una vez consumado,
¡buenas noches,
pobres, pobres niñas!
Si os tenéis alguna estima,
a ningún ladrón
le entreguéis nada por amor
si no es con la alianza en el dedo.

VALENTÍN. (*Entra.*) ¿A quién engañas aquí? ¡Por el demonio! ¡Maldito encantador de ratas![294]

---

a la traducción al alemán hecha por August Wilhelm Schlegel, donde en lugar de «San Valentín» se lee «Santa Catalina», dando pie al «Catalinita» (*Kathrinchen*) que aparece en la canción de Margarita. En Shakespeare, la canción está puesta en boca de Ofelia, y es notorio que aquí Goethe ha querido destacar la semejanza entre el personaje del dramaturgo isabelino y el suyo propio; Ofelia canta: «Mañana, mañana / es el día de San Valentín, / y yo una doncella junto a tu ventana, / iré a visitarte a hora temprana. / Poniéndose la ropa, él se levantó, / y a abrirle la puerta bajó. / Que entre la doncella, que ya entrará, / que cuando salga doncella ya no será» (Shakespeare 2004: 118 [IV acto, esc. 5, vv. 49-56]).

294. La maldición se dirige, en realidad, a un encantador *de muchachas*, a semejanza de lo que ocurre en la canción de Goethe *El encantador de ratas*: «Pues el tan diestro cantor / es, en ocasiones, un encantador de muchachas; / en ninguna ciudad se detiene / sin realizar algunas hazañas. / Y por tontas que sean las muchachas, / y por esquivas que sean las señoras, / todas sucumben al amor / ante las cuerdas mágicas y el canto» (FA I/2, 118 y s.).

¡Al diablo, en primer lugar, el instrumento!
¡Al diablo, después de él, el cantor!
MEFISTÓFELES. ¡Está rota la cítara! Ya no es posible contar
VALENTÍN. ¡Ahora voy a romperte el cráneo![295] [con ella.
MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) ¡Señor doctor, no huyáis! ¡Valor!
Manteneos bien cerca de mí, mientras os guío.
¡Desenvainad vuestro plumero[296]!
¡Solo atacad! Yo detengo los golpes.
VALENTÍN. ¡Detenlo, pues!
MEFISTÓFELES. ¡Por qué no!
VALENTÍN. ¡Y este, también!
MEFISTÓFELES ¡Desde luego!
VALENTÍN. ¡Creo pelear con
¿Qué es esto? Se me entumece la mano. [el diablo!
MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) Tirad a fondo.
VALENTÍN. (*Cae.*) ¡Ay de mí!
MEFISTÓFELES. Quedó ya manso
[el sinvergüenza.
¡Pero huyamos ahora! Debemos esfumarnos de inmediato:
pues ya comienzan a anunciar a gritos la muerte.
Me entiendo magníficamente bien con la policía,
pero muy mal con la justicia criminal.[297]
MARTA. (*En la ventana.*) ¡Venid!, ¡venid!

---

295. Hay que entender que, en este momento, Valentín extrae la daga que llevaba escondida. Es claro, entonces, que Fausto mata a Valentín en defensa propia.

296. Designación usual para un puñal de fantasía, empleado solo como adorno. Con él ataca Fausto a Valentín, en tanto Mefistófeles detiene sus golpes con su propia arma.

297. En su sentido original, el término *Polizei* designaba, en alemán, el conjunto de ordenanzas orientadas a mantener el orden público. La Justicia Criminal (*Blutbahn*) es la institución que decide y ordena ejecutar las penas capitales.

MARGARITA. (*En la ventana.*) ¡Traed una luz!
MARTA. (*Como antes.*) Insultan y pelean, gritan y combaten.
PUEBLO. ¡Uno yace muerto allí!
MARTA. (*Saliendo.*) ¿Han huido, pues, los asesinos?
MARGARITA. (*Saliendo.*) ¿Quién yace aquí?
PUEBLO. El hijo de tu ma-
MARGARITA. ¡Dios todopoderoso! ¡Qué desgracia! [dre.
VALENTÍN. ¡Muero! Fue dicho prestamente
y aún más prestamente hecho.
¿Por qué lloráis, mujeres, y os lamentáis?
¡Acercaos, y oídme!

Todos lo rodean.

¡Mira, Margarita mía! Eres joven aún,
no tienes aún la suficiente astucia,
manejas mal tus asuntos.
Solo te digo esto, en confianza:
ahora que eres una prostituta,
tienes que serlo como corresponde.
MARGARITA. ¡Hermano mío! ¡Dios! ¿Qué quieres decirme?
VALENTÍN. Deja a Dios fuera de esto.
Lo hecho, por desgracia, hecho está;
y como sea, será.
Comenzaste furtivamente con uno,
pronto se le sumarán otros,
y cuando tengas una docena,
pronto tendrás también a toda la ciudad.

Cuando la deshonra nace,
viene al mundo de manera furtiva,
y le colocan el velo de la noche
sobre la cabeza y las orejas;
incluso la matarían de buen grado.

Pero si crece y se hace grande,
entonces se expone también a la luz del día,
pero no se ha vuelto por ello más hermosa.
Cuanto más feo es su rostro,
tanto más busca él la luz del día.

En verdad, veo ya el tiempo
en que todos los honrados ciudadanos
se apartarán de ti, ¡prostituta!,
como de un cadáver apestado.
¡Tu corazón desfallecerá, dentro del cuerpo,
cuando te miren a los ojos!
¡Ya no llevarás cadena dorada!
¡Ya no estarás junto al altar en la iglesia![298]
¡No irás ya a divertirte al baile
con una hermosa gorguera de encaje!
¡En un miserable ángulo sombrío
te ocultarás, entre mendigos y tullidos,
y aunque Dios te perdone,
serás maldita sobre la Tierra!

MARTA. ¡Encomendad vuestra alma a la gracia divina!
¿Queréis cargar aún con el peso de la difamación?

VALENTÍN. ¡Si solo pudiera alcanzar tu escuálido cuerpo,
infame alcahueta!
Pues entonces podría esperar que todos mis pecados
me sean en gran medida perdonados.

MARGARITA ¡Hermano mío! ¡Qué tormento infernal!

VALENTÍN. ¡Te digo que dejes de llorar!
Cuando entregaste el honor,

---

298. Una ordenanza policial de Frankfurt am Main del siglo XVI indicaba que las prostitutas y amantes de la ciudad no podían llevar cadenas de oro o doradas, y que tampoco podían ocupar un asiento en la iglesia.

le asestaste a mi corazón el golpe más intenso.
Pasando por el sueño de la muerte,
me dirijo a Dios, como un soldado y un hombre honrado.

(*muere.*)

CATEDRAL[299]

Oficio religioso, órgano y canto

MARGARITA *en medio de muchas personas.*
ESPÍRITU MALIGNO, *detrás de* MARGARITA.

ESPÍRITU MALIGNO[300]. Cuán diferente eras, Margarita,
cuando, aún llena de inocencia,
te acercabas aquí al altar.
De tu ajado librito[301]
balbuceabas las plegarias,
con el corazón dividido
entre los juegos infantiles y Dios.
¡Margarita!
¿Dónde está tu cabeza?
¿Qué felonía
hay en tu corazón?
¿Rezas por el alma de tu madre, que por tu culpa
se durmió para padecer largos, largos tormentos en el más allá?
¿De quién es la sangre que hay en tu umbral?[302]

299. En la versión temprana, la escena estaba colocada antes de «Noche», en la que tiene lugar el asesinato de Valentín; se indicaba que el responso se celebraba en ocasión de la muerte de la madre de Margarita, y que asistían a él todos los parientes. En la versión final, no se explicita cuál es el difunto al que se refiere la ceremonia.

300. Este espíritu no es un agente de Mefistófeles, sino un «espíritu atormentador» (cf. el fragmento *Tiberio*, o *Claudine von Villa Bella*, de Goethe), que funciona como una suerte de personificación de la mala conciencia.

301. El libro de oraciones.

302. La sangre de Valentín.

Y en tu seno,
¿no se agita ya, creciendo,
un ser que te angustia y se angustia,
con una presencia cargada de presagios?

MARGARITA. ¡Ay! ¡Ay!
¡Si pudiera deshacerme de los pensamientos
que van y vienen
en contra de mi voluntad!

CORO.

DIES IRAE, DIES ILLA
SOLVET SAECLUM IN FAVILLA.[303]

Sonido de órgano.

ESPÍRITU MALIGNO. ¡La ira recae sobre ti!
¡Suena la trompeta!
¡Los sepulcros se estremecen!
¡Y tu corazón,
despertado
del sosiego de las cenizas,
se estremece
ante los tormentos de las llamas!

MARGARITA. ¡Si estuviese lejos de aquí!
Siento como si el órgano
me quitara el aliento,
como si el canto desgarrara
lo más profundo de mi corazón.

CORO.

JUDEX ERGO CUM SEDEBIT,

---

303. «¡Día de ira!; aquel día / disolverá el mundo en cenizas». Los versos pertenecen a la liturgia del himno latino *Dies irae* («Día de ira»), compuesto en el siglo XIII, en el que se narra el Día del Juicio Final: el sonido de la trompeta que llama a vivos y muertos para que se presenten ante el trono de Dios, donde será decretada la salvación o condenación de cada persona.

QUIDQUID LATET ADPAREBIT,
NIL INULTUM REMANEBIT.[304]

MARGARITA. ¡Me falta el aire!
¡Los pilares de los muros
me aprisionan!
¡La bóveda
me oprime! ¡Aire!

ESPÍRITU MALIGNO. ¡Ocúltate! El pecado y la vergüenza
no permanecen ocultos.
¿Aire? ¿Luz?
¡Ay de ti!

CORO.
QUID SUM MISER TUNC DICTURUS?
QUEM PATRONUM ROGATURUS?
CUM VIX JUSTUS SIT SECURUS.[305]

ESPÍRITU MALIGNO. Sus rostros apartan
de ti los bienaventurados.
Tender las manos hacia ti
haría estremecer a los hombres puros.
¡Ay!

CORO.
QUID SUM MISER TUNC DICTURUS?

MARGARITA ¡Vecina! ¡Vuestro frasquito...![306]

Se desmaya.

---

304. «Cuando, pues, el Juez tome asiento, / se hará visible todo lo oculto, / nada quedará sin ser castigado»; es la 6ª estrofa del himno.

305. «¿Qué he de decir yo, mísero? / ¿A qué protector he de implorar, / cuando ni siquiera el justo estará seguro?»; 7ª estrofa del himno.

306. El frasquito con sales aromáticas que se empleaba habitualmente ante casos de desmayo. En la versión escénica para el estreno en Weimar en 1829, Goethe pidió que se modificara este verso por razones de moralidad, de modo que se colocó en su lugar «¡Vecina! ¡Siento vértigo!». Lo que Goethe pretendía era eludir la alusión al desmayo, que podía interpretarse como un síntoma demasiado obvio del embarazo.

NOCHE DE WALPURGIS[307]

Montañas del Harz
Región de Schierke y Elend[308]

FAUSTO, MEFISTÓFELES.

MEFISTÓFELES. ¿No anhelas un palo de escoba?
Yo querría el más robusto macho cabrío.
Por este camino estamos aún lejos de la meta.
FAUSTO. En tanto me sienta aún fuerte sobre mis piernas,
me basta este palo nudoso.
¡De qué sirve abreviar el camino...!
¡Errar por el laberinto de los valles,
luego escalar esta roca,
desde la cual se precipita eternamente, a borbotones, la fuente:
este es el placer que sazona tales senderos!
La primavera se hace ver ya en los abedules
y aun el abeto ya la presiente;
¿no ha de obrar también sobre nuestros miembros?
MEFISTÓFELES. ¡En verdad, no siento nada de eso!

---

307. En la construcción de la obra, las «escenas de Margarita» desarrollan una historia amorosa que se halla enmarcada por dos episodios vinculados con lo mágico-satánico: «Cocina de bruja» y «Noche de Walpurgis». La escenificación de esta última introduce en la obra una precisión temporal: se trata de la noche del 30 de abril al 1° de mayo, en la que, según la saga del Harz, las brujas ascienden al Blocksberg. Todo el episodio funciona como una suerte de contraparte diabólica al «Prólogo en el cielo».

308. Localidades situadas en el camino que conduce al Brocken desde el Sudeste.

Siento el invierno en el cuerpo;
Querría nieve y escarcha en mi camino.
¡Cuán tristemente se eleva el imperfecto disco
de la Luna roja,[309] con tardío brillo,
y alumbra mal, de modo que a cada paso,
uno choca contra un árbol, contra una roca!
¡Déjame llamar a un fuego fatuo!
Allí veo uno que brilla alegremente.
¡Eh, tú!, ¡amigo mío! ¿Puedo pedirte que te acerques?
¿Por qué has de flamear tan vanamente?
¡Sé bueno, y alúmbranos hasta allá arriba!

FUEGO FATUO. Por respeto, espero poder
dominar mi natural ligero;
usualmente, nuestra marcha solo avanza en zigzag.

MEFISTÓFELES ¡Eh, eh!, pretende emular tú al hombre.
¡Avanza solo en línea recta, en nombre del diablo!
De lo contrario, apagaré de un soplo tu flameante vida.

FUEGO FATUO. Advierto, por cierto, que sois el señor de la casa,
y estoy dispuesto a adaptarme a vos de buen grado.
Pero tened en cuenta que la montaña está hoy llena de sortilegios,
y si un fuego fatuo ha de indicaros los caminos,
no debéis ser demasiado puntilloso.

FAUSTO, MEFISTÓFELES, FUEGO FATUO. (*Cantando en forma alternada.*)

En la esfera de los sueños y los encantamientos
hemos entrado, al parecer.
¡Guíanos bien, y hónrate a ti mismo
de modo que pronto lleguemos
a los amplios espacios desiertos!

---

309. Esta imagen de la Luna se contrapone con la del Sol en el «Prólogo en el cielo». Se trata de una Luna menguante, muy diferente de la «Luna llena» del v. 386, de la «Luna pura» de los vv. 3235 y ss., que ilumina «las figuras plateadas del pasado», o de la «Luna inmóvil en el cenit» que, en la «Noche de Walpurgis clásica», se alza sobre el mar Egeo.

¡Veo árboles tras árboles
desfilar con rapidez a nuestro lado
y los acantilados, que se inclinan,
y las largas narices de los peñascos,
que roncan y soplan!

A través de las piedras, a través de los prados
descienden presurosos el arroyo y el arroyuelo.
¿Oigo un murmullo? ¿Oigo canciones?
¿Oigo una afable lamentación amorosa,
las voces de aquellos días celestiales?
¡Lo que esperamos, lo que amamos!
Y el eco resuena como la saga
de los viejos tiempos.

¡Uhu! ¡Schuhu! Se oye más cerca;
lechuza, avefría y arrendajo,
¿permanecen todos ellos despiertos?
¿Hay salamandras entre los arbustos?
¡Patas largas, panzas regordetas!
Y las raíces, como serpientes,
se retuercen en torno a la roca y la arena;
extienden prodigiosos lazos
para asustarnos, para atraparnos;
desde sus animadas y rudas protuberancias nudosas,
extienden brazos de pulpo
hacia el peregrino. ¡Y los ratones
de mil colores, como ejércitos, corren
a través del musgo y del brezal!
Y las luciérnagas vuelan,
en apretados grupos,
formando un desconcertante acompañamiento.

Pero decidme si nos detuvimos
o seguimos avanzando.
Todo, todo parece dar vueltas.

Roca y árboles, que hacen muecas
y los fuegos fatuos,
que se multiplican, que se inflan.

MEFISTÓFELES. ¡Aferra con fuerza la punta de mi capa!
Aquí hay una cumbre central
desde la cual uno ve, maravillado,
cómo arde Mammón en la montaña.[310]

FAUSTO. ¡Cuán singularmente destella, a través del llano,
un apagado brillo matinal!
Y se extiende hasta las hondas
profundidades del abismo.
Aquí asciende un vapor, allí cruzan emanaciones,
aquí alumbra un ascua desde el vaho y el velo de niebla;
luego se desliza como un delicado hilo,
luego brota como un manantial.
Aquí culebrea durante un buen trecho,
con cien arterias, a través del valle,
y aquí, en el abarrotado rincón,
súbitamente se aísla.
Allí fulguran chispas en la cercanía,
semejantes a dispersa arena dorada.
Pero ¡mira!, en toda su elevación
se enciende la pared rocosa.

MEFISTÓFELES. ¿Acaso en esta fiesta no alumbra

---

310. Los filones de metal precioso en la montaña. Schöne (FA VII/2, 347) señala que la escena a la que asiste aquí Fausto recuerda las descripciones de erupciones volcánicas; con ello, la «Noche de Walpurgis» anticipa las escenas de la segunda parte «Mascarada», «Noche de Walpurgis clásica» y «Alta montaña». Toda esta escena está cargada de una terminología propia de la minería, de la que Goethe se apropió en su estancia en las minas de Ilmenau y en sus excursiones por el Harz, asociadas con dicha estancia.

magníficamente su palacio el señor Mammón?[311]
Es una suerte que lo hayas visto;
intuyo ya la llegada de los impetuosos huéspedes.

FAUSTO. ¡Cómo atraviesa el aire el viento huracanado!
¡Con qué golpes azota mi nuca!

MEFISTÓFELES. Debes aferrar las viejas salientes de la roca;
de lo contrario, el viento te precipitará a las profundidades de este abismo.
Una niebla hace más densa la noche.
¡Escucha los crujidos que atraviesan los bosques!
Espantadas vuelan las lechuzas.
Escucha cómo se astillan las columnas
de los palacios eternamente verdes.
¡Oye cómo gimen y se quiebran las ramas!
¡Cómo retumban violentamente los troncos!
¡Cómo rechinan y bostezan las raíces!
En la caída temible y confusa,
todos se precipitan, con estrépito, unos sobre otros,
y a través de los abismos cubiertos de ruinas,
silban y aúllan los aires.
¿Escuchas las voces en las alturas?
¿En la lejanía, en la cercanía?
¡Sí, a lo largo de toda la montaña
corre un canto mágico y destructor!

BRUJAS. (*A coro.*)
Las brujas ascienden al Brocken;
el rastrojo es amarillo, la simiente es verde.
Allí se congrega la gran multitud,

---

311. A diferencia de lo que sucedía en el v. 3915, ahora aparece personificado; cf., p. ej., Mateo 6, 24, donde Cristo afirma «Nadie puede ser esclavo de dos señores, porque aborrecerá al uno y amará al otro, o bien despreciará a uno y se afeccionará al otro», refiriéndose a Dios y a Mammón.

el señor Urián[312] está sentado en su trono allí arriba.
Así avanza todo, por montes y por valles,
suelta un pedo la bruja, hiede el macho cabrío.

VOZ. La vieja Baubo[313] viene sola;
monta una marrana.

BRUJAS. (*Coro.*)
¡Honor, pues, a aquel al que se debe honor![314]
¡Señora Baubo, adelante!, ¡guiadnos!
Un robusto cerdo, y arriba una madre;
detrás de ella va toda la muchedumbre de brujas.

VOZ. ¿Por qué camino vienes?

VOZ. ¡Pasando por Ilsenstein![315]
Allí arrojé una mirada al nido de la lechuza.
¡Abrió bien los ojos, sorprendida!

VOZ. ¡Vete al infierno!
¡Por qué cabalgas tan rápido!

VOZ. ¡Me ha torturado,
mira tan solo las heridas!

BRUJAS. (*Coro.*)
El camino es ancho, el camino es largo,[316]

---

312. Designación, en dialecto bajo alemán, para el demonio; las brujas la emplean para referirse a Satán, que está sentado en su trono en lo alto de la montaña.

313. Un personaje de la Antigüedad clásica que se introduce aquí en el universo nórdico. Personificación de la vulva, la vieja Baubo se relaciona, en los mitos griegos, con la estancia de Deméter como huésped del rey Céleo en Eleusis; Baubo le ofreció de beber a Deméter, que se sentía desconsolada, agua de cebada; esta comenzó a gemir como si padeciera dolores de parto y, súbitamente, salió de debajo sus faldas el hijo de Deméter, Yaco, que saltó a los brazos de su madre y la besó.

314. Alusión a Romanos 13, 7: «Pagad a todos lo que debéis: al que debáis tributo, tributo; al que impuesto, impuesto; al que temor, temor; al que honor, honor».

315. A unos 6 km al noreste del Brocken.

316. Mateo 7, 13 y s.: «Entrad por la puerta estrecha. Que es ancha la

¿qué alocado gentío es este?
El tridente pincha, la escoba raspa.
El niño se ahoga, la madre revienta.[317]

HECHICEROS. (*La mitad del coro.*)
Nos arrastramos con la casa a cuestas, como el caracol;
todas las mujeres van adelante.
Pues, si se va a la casa del Maligno,
la mujer lleva mil pasos de ventaja.[318]

LA OTRA MITAD.
No tomamos eso tan en serio:
la mujer da mil pasos,
pero, por mucho que ella se apresure,
el hombre llega de un salto.

VOZ. (*Arriba.*) ¡Venid, venid, desde el lago de rocas!

VOCES. (*Desde abajo.*) Por cierto que querríamos llegar a lo alto.
Nos lavamos y estamos totalmente limpias;
pero somos también eternamente estériles.

AMBOS COROS[319].
El viento calla, huye la estrella,
complacida se oculta la Luna sombría.
En su silbido, el coro mágico
hace que lluevan miles de chispas.

VOZ. (*Desde abajo.*) ¡Alto! ¡Alto!

---

puerta y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entran por ella».

317. Remisión a la creencia en que las brujas, aun en un estado de embarazo muy avanzado, dan a luz hijos muertos mientras vuelan montadas en sus escobas o tridentes.

318. Las brujas se adelantan a los hechiceros -mucho más lentos- en el ascenso hasta la cumbre del Blocksberg, ya que, de acuerdo con una representación machista que se remonta al Génesis bíblico, la mujer precede al varón en el camino hacia el mal.

319. El de las brujas y el de los hechiceros.

VOZ. (*Desde arriba.*) ¿Quién llama desde la grieta de la roca?
VOZ. (*Abajo.*) ¡Llevadme con vosotras! ¡Llevadme!
Hace trescientos años que estoy subiendo
y no puedo alcanzar la cumbre.
Me encantaría estar con mis iguales.

AMBOS COROS.
La escoba ayuda, ayuda el bastón,
el tridente ayuda, ayuda el macho cabrío;
quien hoy no pueda elevarse
estará perdido para siempre.

MEDIA BRUJA[320]. (*Abajo.*) ¡Hace tanto tiempo que me arrastro;
se encuentran ya tan lejos los otros!
No tengo sosiego en casa,
y aquí sin embargo me quedo atrás.

CORO DE BRUJAS.
El ungüento da ánimo a las brujas,[321]
un trapo sirve de vela,
cualquier artesa es un buen barco;
jamás volará quien no haya volado hoy.

AMBOS COROS.
Y cuando pasemos alrededor de la cumbre,
volad a ras del suelo.
Y cubrid el brezal, a lo largo y a lo ancho,
con vuestro enjambre de brujas.

---

320. El *Maleus maleficarum* (Latín: «Martillo de las brujas»; publ. en 1487), un manual para la persecución de brujas editado por la Inquisición, denomina *intermedio Malifica* a aquella bruja que aún no ha entregado cuerpo y alma –el así llamado *homagium*– al demonio, sino que solo se ha ofrecido a medias.

321. Antes de emprender el vuelo para participar del aquelarre, las brujas se frotaban con ungüento las sienes, las axilas y los genitales. Se suponía que el ungüento tenía efectos alucinógenos.

Se sientan en el suelo.

MEFISTÓFELES. ¡Esto empuja y choca, se agita haciendo ruido [y repica!
¡Sisea y se revuelve, pasa y parlotea!
¡Alumbra, chispea y apesta y arde!
¡Un verdadero elemento de brujas!
¡Pero aférrate a mí!; si no, pronto estaremos separados.
¿Dónde estás?
FAUSTO. (*Desde lejos.*) ¡Aquí!
MEFISTÓFELES. ¡Cómo! ¿Has sido arrastrado hasta [allá?
Tendré que hacer uso de mi derecho de amo de casa.
¡Paso! Viene el caballero Voland.[322] ¡Paso! ¡Querido popu- [lacho, paso!
¡Aquí, doctor, aférrame!; y ahora, con un salto,
apartémonos del gentío;
está demasiado desquiciado, aun para mis semejantes.
Allí, a un costado, algo reluce con un brillo muy particular,
algo me atrae hacia aquellos arbustos.
¡Ven, ven! Deslicémonos hacia allí.
FAUSTO. ¡Espíritu de contradicción! ¡Vamos!, puedes guiarme.
Pero pienso que eso fue hecho con bastante astucia:
nos dirigimos al Brocken en la noche de Walpurgis
a fin de aislarnos aquí, según nuestro deseo.
MEFISTÓFELES. ¡Pero mira qué coloridas llamas!
Se ha congregado un animado club.
En un pequeño grupo uno no está solo.
FAUSTO. ¡Pero preferiría estar allí arriba!
Ya veo brasas y espirales de humo.
Allí acude la multitud para ver al Maligno;
allí ha de resolverse más de un enigma.

---

322. Antiguo nombre del diablo; en medio alto alemán, *vâlant* («el aterrador»).

MEFISTÓFELES. Pero también se ata más de un enigma.
Deja que el gran mundo se agite,
nosotros vamos a albergarnos aquí, en calma.
Es una antigua usanza
que, en el gran mundo, se hagan mundos pequeños.
Allí veo unas jóvenes brujas, completamente desnudas,
y viejas que se cubren con astucia.
Muéstrate amable, hazlo solo por mí;
es pequeño el esfuerzo, y grande la diversión.
¡Oigo sonar instrumentos!
¡Maldito chirrido! Hay que habituarse a él.
¡Ven! ¡Ven! No puede ser de otro modo,
me acerco y te introduzco,
y vuelvo a prestarte mis servicios.
¿Qué dices, amigo? No es un espacio tan pequeño.
¡Mira tan solo! Apenas si puedes ver el fin.
Un centenar de fuegos arde en fila;
allí bailan, conversan, cocinan, beben, aman;
ahora, dime: ¿dónde hay algo mejor?
FAUSTO. A fin de introducirnos aquí, ¿quieres
presentarte como brujo o como diablo?
MEFISTÓFELES. Por cierto que estoy muy habituado a ir de [incógnito,[323]
pero en un día de gala se permite que uno muestre su orden.
No me distingue una jarretera[324] en la rodilla,
pero la pata de caballo está aquí honrosamente en casa.
¿Ves aquel caracol? Viene arrastrándose;
con su ojo táctil[325]

---

323. Como en la «Cocina de bruja», donde Mefistófeles comenta que lleva años ocultando su pata de caballo con unas falsas pantorrillas (cf. v. 2501).

324. Alusión a la *Order of the Garter* («Orden de la Jarretera») inglesa.

325. *Gesicht* no tiene aquí el sentido habitual de «rostro», sino que se refiere a la percepción visual. El verso remite a los ojos que tiene el

ha advertido ya algo en mí.
Aunque quiera, aquí no puedo negar quién soy.
¡Ven! Vamos de un fuego a otro,
soy el alcahuete, y tú el pretendiente.[326]

A algunos que están sentados en torno a brasas que se extinguen

Vosotros, viejos señores,[327] ¿qué hacéis aquí, en el extremo?
Os alabaría si os encontrara bonitamente en el centro,
rodeados por la magnificencia de la juventud;
bastante solo está uno en casa.

General. ¡Quién puede confiar en las naciones,
por mucho que haya hecho por ellas!
Pues entre el pueblo, como entre las mujeres,
es siempre la juventud la que lleva la delantera.

Ministro. Ahora se está demasiado lejos de lo justo,
alabo a los buenos ancianos;
pues, por cierto, cuando estábamos en el poder,
reinaba la genuina Edad de Oro.

Advenedizo. En verdad, tampoco éramos tontos,
y a menudo hacíamos lo que no se debía;
pero ahora todo está subvirtiéndose,
justamente cuando queríamos afianzarlo.

Autor. ¡Quién puede leer ahora un escrito
de un contenido medianamente sensato!
Y en lo que concierne a la querida juventud,
esta no ha sido jamás tan insolente.

---

caracol en los dos tentáculos retráctiles superiores (que, a diferencia de los dos inferiores, no solo poseen capacidad táctil).

326. Mefistófeles juega aquí con la ambigüedad del término alemán *Freier*, que significa tanto «pretendiente» o «novio» como «cliente de una prostituta».

327. Schöne encuentra aquí otra alusión al *ancien régime* y, en términos más generales, a los representantes de la «vieja» generación, reaccionarios y conservadores (FA VII/2, 352 y s.).

MEFISTÓFELES. (*Que de pronto parece muy viejo.*) Siento que el
[pueblo está maduro para el Juicio Final,
pues asciendo por última vez al monte de las brujas,
y como mi tonel arroja vino turbio,
el mundo está acercándose a su fin.[328]

BRUJA VENDEDORA DE BARATIJAS. ¡Caballeros, no paséis de lar-
¡No dejéis pasar la ocasión! [go así!
Mirad con atención mis mercancías;
hay aquí muchas cosas,
y sin embargo no hay nada en mi tienda,
para la cual no hay parangón en la Tierra,
que no haya servido alguna vez eficazmente
para perjudicar al hombre y al mundo.
No hay aquí un puñal del que no haya chorreado sangre,[329]
no hay cáliz del que no se haya derramado
un caliente y devastador veneno sobre un cuerpo sano,
no hay aderezo que no haya seducido a una mujer encanta-
no hay espada que no haya quebrado una alianza [dora,
o atravesado a traición al rival.

MEFISTÓFELES. ¡Señora tía![330] Comprendéis mal estos tiempos.
¡Lo hecho, hecho está! ¡Lo hecho, hecho está!
¡Ocupaos de lo nuevo!
Solo las novedades nos atraen.

---

328. Siguiendo los pasos del tratado de Johann Albrecht Bengel *Sechzig erbaulichen Reden über die Offenbarung Johannis* («Sesenta discursos edificantes sobre el Apocalipsis de Juan», 1748), numerosos teólogos creyeron ver, en el escenario ilustrado del siglo XVIII, la prueba inequívoca de que el mundo estaba aproximándose a su fin. En una medida aún mayor se vieron indicios en este mismo sentido en la dictadura jacobina –con Robespierre como «anticristo»– y en el imperio de Napoleón.

329. Significativamente, las «mercancías» mencionadas por la bruja presentan ostensibles afinidades con las escenas de Margarita.

330. Mefistófeles también había llamado de esta manera a la serpiente del Paraíso en los vv. 335 y 2045.

FAUSTO. ¡Que no vaya a perder la cabeza!
¡A esto lo llamaría yo una kermés![331]
MEFISTÓFELES. Todo el torbellino se empeña en ascender:[332]
crees empujar, y eres empujado.
FAUSTO. ¿Quién es esa, pues?
MEFISTÓFELES. ¡Mírala con atención!
Es Lilith.[333]
FAUSTO. ¿Quién?
MEFISTÓFELES. La primera mujer de Adán.
Cuídate de sus hermosos cabellos,[334]
de este adorno con el que se destaca de manera singular.
Cuando con él atrapa a un hombre joven
no lo suelta tan rápidamente.
FAUSTO. Allí están sentadas dos, una vieja y una joven;
¡han dado ya sus buenos saltos!
MEFISTÓFELES. Hoy aquí no hay reposo.
Comienza un nuevo baile, ¡ven!, atrapémoslas.

---

331. La palabra alemana *Messe* significa tanto «kermés» –en la que halla su lugar apropiado una vendedora de baratijas– como «misa»; de ahí la ambigüedad de esta declaración de Fausto. Claro que aquí se trata, en todo caso, de una «misa satánica».

332. Según Schöne, este comentario remite al plan inicial, que incluía la celebración de la misa satánica en lo alto del monte. En la versión final de *Fausto I*, Mefistófeles y Fausto permanecen solo en los niveles inferiores, en tanto el torbellino sigue ascendiendo hasta la cumbre (FA VII/2, 355 y s.).

333. El personaje de Lilith es, en leyendas talmúdicas, una mujer anterior a Eva. Fue mujer de Adán, pero resolvió abandonar el paraíso terrenal y unirse al demonio Asmodeo. En diversas representaciones aparece como una bruja que rapta a los niños recién nacidos, y que engendra hijos con el semen derramado involuntariamente por los varones durante el sueño. Aquí, Lilith funciona como contraparte de Margarita, en parte por su papel de infanticida.

334. Según una leyenda talmúdico-rabínica, Lilith atrapaba con sus cabellos las almas de los varones a los que seducía; se decía también que había en los cabellos una multitud de demonios.

FAUSTO. (*Bailando con la joven.*)

Tuve una vez un bello sueño;
vi un manzano,
en él brillaban dos hermosas manzanas;
estas dos me atrajeron, y me subí a aquel.[335]

LA BELLA.

Anheláis mucho las manzanitas,
y ya desde el Paraíso.[336]
Me siento conmovida por la alegría,
pues mi jardín tiene un par.

MEFISTÓFELES. (*Con* LA VIEJA.)

Tuve una vez un horrible sueño;[337]
vi un árbol bifurcado,
que tenía un [enorme agujero];
aunque era [grande], me gustó.

LA VIEJA.

¡Doy mis mejores saludos
al caballero con pata de caballo!
Que tenga preparado un [buen tapón]
si no lo asusta [el gran agujero].

PROCTOFANTASMISTA[338]. ¡Pueblo maldito!, ¿qué osáis hacer?

---

335. Estos versos encierran reminiscencias del *Cantar de los cantares* 7, 9. Cabe recordar que, en el *Cantar*, Salomón llama a Sulamita «mi bella».

336. La Bella reconduce los versos de Fausto en dirección al pecado original, que cometieron Adán y Eva al comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal.

337. Mefistófeles reescribe en una versión burlesca y obscena los anteriores versos de Fausto. Las palabras entre corchetes estaban en el manuscrito de Goethe; en vida de este, fueron sustituidas en todas las versiones impresas por tachaduras, que fueron casi invariablemente repetidas por los posteriores editores.

338. La expresión, acuñada por Goethe, podría traducirse como «creador de espectros anales». Ya en las *Xenias* había sido ridiculizado en estos términos el pensador ilustrado Friedrich Nicolai (1733-1811), a raíz de la parodia que este había realizado con el *Werther*.

¿No os han demostrado hace tiempo
que un espíritu no puede sostenerse sobre pies reales?
¡Y ahora estáis bailando como nosotros, los seres humanos!

LA BELLA. (*Bailando.*) ¿Qué busca ese en nuestro baile?

FAUSTO. (*Bailando.*) ¡Oh! Está en todas partes.
Cuando los otros bailan, él tiene que criticar.
Si no puede parlotear a propósito de cada paso,
es como si no lo hubiera dado.
Lo que más lo exaspera es que marchemos adelante.
Si quisierais girar así en redondo,
tal como él lo hace en su viejo molino,
él daría su aprobación;
en especial si tuvierais que presentarle una solicitud por ello.

PROCTOFANTASMISTA. ¡Aún estáis ahí! No, esto es inaudito.
¡Desvaneceos! ¡Ya hemos propagado las luces!
La gentuza diabólica no respeta regla alguna.

Según el comentario de W. E. Weber, durante toda su vida Nicolai «había combatido con ciego afán en contra de las supersticiones, el misticismo, los espectros y otros fantasmas similares; en febrero de 1791, tuvo la desgracia de que, después de intensas afecciones del ánimo –posiblemente, por permanecer mucho tiempo sentado, y por molestias hemorroidales–, se le presentara [...] toda clase de apariciones de muertos y vivos, que lo asediaban durante horas y días. Ya en los años juveniles, Nicolai había tenido que dejar que le aplicaran sanguijuelas en la salida del ano, para aliviar los mareos y congestiones sanguíneas en la cabeza; y también en ocasión de aquellas visiones, finalmente el 20 de abril del año indicado, pusieron un fin a la inmoderada aparición de fantasmas a través de la prescripción de ese mismo medio. La vanidosa prolijidad con que es expuesta esta historia de enfermedad no podía dejar de ejercer su influencia sobre ánimos jocosos» (Weber, 1836: 110 y s.). La «prolija» exposición a la que alude Weber es la conferencia brindada por el propio Nicolai ante la academia, publicada con el titulo de *Beispiel einer Erscheinung mehrerer Phantasmen* («Ejemplo de una aparición de varios fantasmas») en la *Neue Berlinische Monatschrift* (mayo de 1799), pp. 321-360.

Somos tan razonables, y sin embargo hay fantasmas en
[Tegel.[339]
¡Cuánto tiempo he pasado barriendo esa superstición,
y nunca está limpio!; ¡esto es inaudito!
LA BELLA. ¡Entonces, deja de aburrirnos aquí!
PROCTOFANTASMISTA. Espíritus, os digo en pleno rostro
que no tolero el despotismo de los espíritus;
mi espíritu no puede ejercerlo.

Siguen bailando.

Hoy, según veo, nada me sale bien;
pero siempre llevo conmigo un *Viaje*,[340]
y, antes de dar el último paso, espero aún
someter a los demonios y a los poetas.
MEFISTÓFELES. Enseguida va a sentarse sobre una charca,
esta es la forma de procurarse alivio,
y cuando las sanguijuelas gocen de su trasero,
quedará curado de los espíritus y del espíritu.

A FAUSTO, *que ha abandonado el baile.*

¿Por qué dejaste que se fuera la hermosa muchacha
que cantaba tan adorablemente mientras bailaban?
FAUSTO ¡Ay!, en medio del canto, le saltó
de la boca un ratoncito rojo.[341]

---

339. En la conferencia mencionada en la anterior nota, Nicolai narra y explica, sobre bases racionales, un fenómeno que se había producido en 1797 en la oficina del guarda forestal Schulz, en Tegel, quien oía por las noches un ruido que muchos atribuían a la intervención de un espectro.

340. Ya en las *Xenias* aparecía Nicolai como autor de libros de viajes.

341. Con la aparición salvadora del ratón, se deshizo la atracción sexual que la bruja ejercía sobre Fausto. Se alude aquí a la creencia popular en que el alma abandona el cuerpo bajo la forma de un animal. Según Praetorius, al que se remite Goethe en este pasaje, las almas de los niños y de las personas piadosas se manifiestan como ratones blancos; las de los impíos, como ratones rojos (cf. Arens, 1982: 406).

MEFISTÓFELES. ¡Eso no tiene nada de especial! No hay que ser muy puntilloso con eso.
A fin de cuentas, el ratón no era gris.
¿Quién se preocupa por eso a la hora del pastor?[342]
FAUSTO. Luego vi...
MEFISTÓFELES. ¿Qué?
FAUSTO. Mefisto, ¿ves allí
a una niña pálida y bella, sola y apartada?
Se aleja lentamente del lugar,
parece como si caminara con los pies encadenados.
He de confesar que me parece
que se asemeja a la buena Margarita.[343]
MEFISTÓFELES. ¡Déjala! No le hace bien a nadie.
Es una figura mágica, inanimada, un ídolo.
No es bueno encontrarse con ella;
con su pétrea mirada petrifica la sangre humana,
y el hombre se convierte casi en roca;
has oído ya hablar de la Medusa.
FAUSTO. En verdad, son los ojos de una muerta,
que no han sido cerrados por una mano amorosa.
Es el pecho que Margarita me ofreció,
es el dulce cuerpo del que he gozado.
MEFISTÓFELES. ¡Es hechicería, tonto fácilmente seducido!
Pues ella se le aparece a cada uno como la propia amada.
FAUSTO. ¡Qué delicia! ¡Qué padecimiento!
No puedo apartarme de esa mirada.

---

342. *Schäferstunde* (del francés: *l'heure du berger*): expresión alusiva a la relación erótica, de frecuente aparición en la poesía bucólica del siglo XVIII.

343. La aparición de Margarita, con los pies encadenados y con un cordón rojo en el cuello, sugiere a la «verdadera» Margarita, que está encarcelada y a punto de sufrir la decapitación –circunstancias que ignora Fausto–.

Qué extraño que ese hermoso cuello
esté adornado por un solo cordón rojo,
tan delgado como el filo de un cuchillo.

MEFISTÓFELES. ¡Exactamente! También lo veo.
Puede también llevar la cabeza bajo el brazo,
pues Perseo se la ha cortado.
¡Siempre esa complacencia en la ilusión!
Ven a esta pequeña colina,
esto es tan divertido como en el Prater;[344]
y si no me han hechizado,
veo en verdad un teatro.
¿Qué pasa ahí?

SERVIBILIS[345]. De inmediato volverá a empezar.
Una nueva obra, la última de siete;
es costumbre dar aquí ese número de obras.
La ha escrito un diletante,
y diletantes también la representan.
Disculpad, señores, si me esfumo;
me ocupo, en carácter de diletante, de alzar el telón.

MEFISTÓFELES. Encontraros en el Blocksberg
me parece adecuado; pues encajáis con él.

---

344. El parque público del distrito de Leopolstadt, en Viena.

345. (Latín): aquella persona que está en condiciones de realizar toda clase de trabajos serviles.

SUEÑO DE UNA NOCHE DE WALPURGIS
o
Bodas de oro de Oberón y Titania[346]

Intermezzo

DIRECTOR.

Hoy es día de descanso
por una vez, probos hijos de Mieding.
¡Una vieja montaña y un húmedo valle:
esta es toda la escena!

HERALDO[347].

Para que las bodas sean de oro
tienen que haber pasado cincuenta años;
pero si ha terminado la disputa,
el oro me resulta más placentero.[348]

---

346. La escena ha sido discutida a raíz de su falta de conexión con la acción precedente o la sucesiva (cf. Arens, 1982: I, 412). Goethe había pensado inicialmente en hacer una compilación de epigramas que continuaran los publicados en el *Musenalmanach auf das Jahr 1797* («Almanaque de las Musas para el año 1797») editado por Schiller. Este lo rechazó, porque no quería reavivar las disputas desencadenadas por las *Xenias*, y porque el texto en sí no lo complacía. El proyecto de Goethe consistía en desarrollar una sátira en torno al par de elfos Oberón y Titania, cuya pelea y reconciliación aparecen en *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, y que habían sido retomados por Wieland en su *Oberon* (1780), y por Wranitzky en una opereta anónima estrenada en Weimar en 1796.

347. Un heraldo aparece también como presentador en la pantomima de la segunda parte.

348. Es decir, el oro de la reconciliación entre los esposos le resulta al heraldo más interesante que las bodas *de oro*.

OBERÓN[349].

Espíritus, venid aquí, donde me encuentro,
mostraos en esta misma hora;
el rey y la reina
han vuelto a unirse.

PUCK[350].

Viene Puck, y se pone a girar alocadamente
y arrastra el pie en la ronda,
cien vienen detrás
para regocijarse también con él.

ARIEL[351].

Ariel anima el canto
con sonidos celestialmente puros;
su son atrae a muchos fantoches,
pero también atrae a las bellas.

OBERÓN.

¡Que aquellos esposos que ansíen llevarse bien
aprendan de nosotros dos!
Si se quiere que dos seres se amen,
tan solo es preciso separarlos.

TITANIA[352].

Si rezonga el marido y se encapricha la mujer,
atrapadlos diestramente;
llevádmela a ella al Mediodía,
y a él al extremo Norte.

---

349. El Rey de los Elfos en *Sueño de una noche de verano.*

350. Duende de *Sueño de una noche de verano.*

351. Espíritu del aire; personaje de *La tempestad*, de Shakespeare. El nombre aparece al comienzo de la segunda parte del *Fausto*, sin que pueda inferirse de ello que se trata del mismo personaje.

352. La Reina de los Elfos en *Sueño de una noche de verano.*

ORQUESTA A PLENO. (*Fortissimo.*)

Hocico de mosca y nariz de mosquito,
con todos sus parientes;
rana en el follaje y grillo en la hierba,
¡estos son los músicos!

SOLO.

¡Mirad, ahí viene la gaita!
Es la pompa de jabón;
oíd el ñeque-ñique-ñac
que sale de su nariz ñata.

ESPÍRITU QUE ESTÁ FORMÁNDOSE.

¡Pata de araña y vientre de sapo
y alitas para el pequeño duende!
No se hace con esto un animal pequeño,
pero sí un pequeño poema.

UNA PAREJITA.

Paso minúsculo y elevado salto
a través de hidromiel y perfumes;
sin duda brincas lo suficiente,
pero no te lanzas por los aires.

VIAJERO CURIOSO.

¿No es una broma de mascaradas?
¿He de confiar en mis ojos?;
¿acaso a Oberón, el bello dios,
he de ver también hoy en este lugar?

ORTODOXO[353].

¡No hay garras ni cola!
Pero está fuera de duda:
como los dioses de Grecia,
también él es un demonio.

---

353. Prototipo del crítico cristiano ortodoxo, estrecho de miras.

ARTISTA NÓRDICO[354].

Lo que tengo entre manos
no es hoy, en verdad, más que un esbozo;
pero me preparo con tiempo
para el viaje a Italia.

PURISTA[355].

¡Ay! Mi infortunio me trae a este lugar:
¡qué desarreglos no se hacen hoy aquí!
Y entre toda esta hueste de brujas,
solo dos se encuentran empolvadas.

JOVEN BRUJA.

El polvo es, como la vestidura,
solo para las brujas viejas y canosas,
por eso voy sentada sobre mi macho cabrío
y muestro un cuerpecito vigoroso.

MATRONA.

Somos demasiado cultivadas
para reñir aquí con vosotras;
pero, por jóvenes y delicadas que seáis,
espero que habréis de pudriros.

DIRECTOR DE ORQUESTA.

¡Hocico de mosca y nariz de mosquito,
no aleteéis en torno a la desnuda!

---

354. El personaje remite al pintor alemán Johann Heinrich Menken (1766-1838), quien había enviado cuadros para un concurso al que convocaba la asociación de «Weimarer Kunstfreunde» («Amigos del arte de Weimar»). A propósito del artista y sus obras había escrito Goethe: «Aquel que puede realizar algo así, debería mirar el lienzo que pone ante sí como si fuera un lugar sagrado. El ingenioso trazado nos engaña, en la medida en que despierta nuestra sorpresa». «Si viviera en Italia, la naturaleza le presentaría exigencias muy diferentes, en vista de su bello natural» (cartas a Meyer del 10/10/1804 y del 15/11/1804).

355. El crítico puritano, que no quiere ver la naturaleza desnuda, y que desearía que se la escamotee.

Rana en el follaje y grillo en la hierba,
guardad el compás.

VELETA[356]. (*Hacia un lado.*)

¡Una sociedad apetecible!
¡En verdad, no hay más que novias!
¡Y los hombres solteros, uno tras otro,
las personas más prometedoras!

VELETA. (*Hacia el otro.*)

Y si el suelo no se abre
para devorarlos a todos
quiero, en rápida carrera,
precipitarme de inmediato en el infierno.

XENIAS[357]

Como insectos estamos ahí,
con pequeñas tijeras afiladas,
para honrar dignamente
a nuestro señor padre, Satán.[358]

HENNINGS[359].

¡Mirad cómo, en apretado grupo,
se divierten juntas, con ingenuidad!
Al final, osarán decir
que tienen buenos corazones.

---

356. Representación característica de aquel que cambia de acuerdo con las circunstancias; muestra aquí su carácter al alternar arbitrariamente un juicio positivo con otro negativo.

357. Las *Xenias*, es decir, los dísticos satíricos compuestos por Schiller y Goethe, fueron presentados por este último como «naturalezas aladas de toda clase: pájaros, mariposas y avispas» (carta del 24/9/1796 a Voigt).

358. Recordar que Mefistófeles se había presentado a sí mismo como señor de «las moscas, ranas, chinches y piojos» (cf. vv. 1516 y s.).

359. August Adolph von Hennings (1746-1826), que también había sido blanco de las sátiras de Goethe en las *Xenias*, por ser un ingenuo optimista ilustrado.

MUSAGET[360].

En esta hueste de brujas
puedo perderme a gusto;
pues, por cierto, a estas sabría conducirlas
mejor que a las Musas.

CI-DEVANT GENIO DE LA ÉPOCA[361].

De la buena gente, uno saca algo.
¡Ven, aferra la punta de mi capa!
El Blocksberg, como el Parnaso[362] alemán,
tiene una cumbre muy amplia.

VIAJERO CURIOSO.

Di, ¿cómo se llama ese hombre ceremonioso?[363]
Avanza con pasos arrogantes.
Husmea lo que puede husmear.
«Rastrea jesuitas».

---

360. Musaget (= el guía de las musas) es el nombre de un suplemento literario editado por Hennings entre 1798 y 1799, como apéndice del *Genius der Zeit* («Genio de la época», cf. nota siguiente).

361. Genius der Zeit: revista mensual editada por Hennings entre 1793 y 1802. Desde 1801 apareció sin título; de allí la fórmula «ci-devant» (= anteriormente), que aquí antecede al nombre del personaje. Durante la Revolución Francesa se había difundido la expresión «*ci-devant* nobles» (anteriormente nobles) como designación habitual para los aristócratas.

362. La montaña de las Musas en la mitología griega.

363. Probablemente se trata, nuevamente, de Nicolai, como en los vv. 4144 y ss.; a semejanza de otros pasajes similares del *Fausto*, la estructura dialogal de estos versos satíricos delata que no habían sido concebidos, originariamente, para esta obra.

GRULLA[364].

En aguas claras me gusta pescar
y también en aguas turbias.
Por eso veis al pío señor
entreverarse también con diablos.

HOMBRE DE MUNDO[365].

Sí, para los píos, creedme,
todo es un recurso;[366]
aquí, en el Blocksberg, forman
más de un conventículo.

BAILARINES[367].

¿No viene acaso un nuevo coro?
Oigo tambores lejanos.
«¡No os perturbéis! Son, en el juncal,
los avetorillos,[368] que cantan al unísono».

---

364. Cf. en conversación con Eckermann del 17/2/1829, a propósito de Johann Caspar Lavater: «Lavater era un hombre extraordinariamente bueno, pero sujeto a las mayores ilusiones; la verdad rigurosa no era su fuerte; se engañaba a sí mismo y [engañaba] a los demás [...]. La última vez que le vi fue en Zúrich, sin que él me viera. Iba yo disfrazado por una avenida y le vi venir hacia mí; me doblé y pasó sin conocerme. Su paso recordaba al de una grulla, por lo cual aparece en el Blocksberg en figura de grulla» (Eckermann, 2000: 258).

365. Refiriéndose a la circunstancia en que, durante el viaje por el Rin de 1774, se encontró sentado entre Lavater y Basedow –el fanático de la teología y el de la pedagogía–, escribió Goethe, cerrando el poema «Diner zu Koblenz im Sommer 1774» («Diner, en Coblenza, en el verano de 1774»): «Profeta a la derecha, profeta a la izquierda, / el hombre de mundo en el medio» (FA I/1, 164).

366. *Vehikel*: según Schöne (FA VII/2, 367), en el sentido de «medio de transporte, recurso, ocasión propicia».

367. Se trata de un diálogo; los vv. 4333 y s. ofrecen, entre comillas, la respuesta a la pregunta planteada al comienzo de la estrofa.

368. Los filósofos, que se aproximan exponiendo sus especulaciones sobre la existencia del diablo. Cada uno desarrolla un punto de vista asociado con el nombre que se le ha asignado.

MAESTRO DE BAILE[369].

¡Cómo alza las piernas cada uno!
¡Cómo se escapa, según puede!
¡El tullido salta, el torpe da brincos
sin preguntar cómo se ve!

VIOLINISTA.

Cómo se odian esos canallas,
y con gusto se matarían unos a otros;
pero aquí los une la gaita,
como a las bestias la lira de Orfeo.[370]

DOGMÁTICO[371].

No dejo que me confundan los gritos,
ni la crítica, ni la duda.
El diablo tiene que ser alguna cosa;
pues ¿cómo existirían, si no, los diablos?

IDEALISTA[372].

En mi sentido, en esta ocasión
se impone demasiado la fantasía.
En verdad, si yo soy el todo,
entonces hoy soy un bufón.

---

369. Los vv. 4335-4342 representan el único añadido al texto de la primera parte del *Fausto* desde la primera impresión de 1808.

370. Se decía que Orfeo amansaba, con la música de su lira, a los animales salvajes, que se congregaban dóciles a su alrededor. Aquí, la lira es sustituida irónicamente por la gaita; los animales salvajes, por bestias.

371. El razonamiento suena como una parodia del argumento ontológico empleado para demostrar la existencia de Dios. La formulación más célebre -aunque no la primera- de dicho argumento fue hecha por san Anselmo de Canterbury (1033-1109).

372. Las palabras del personaje revelan su empeño en afirmar que el mundo objetivo existe solo a partir de la conciencia del sujeto del conocimiento. El v. 4349 suena como una paráfrasis irónica del filósofo Johann Gottlieb Fichte (1762-1814).

REALISTA[373].

El ser es para mí un tormento
y debe en gran medida fastidiarme;
aquí, por vez primera
no me encuentro firme sobre los pies.

SUPERNATURALISTA[374].

Con mucho placer estoy aquí
y me regocijo con estos;
pues a partir de los diablos puedo
inferir la existencia de los buenos espíritus.

ESCÉPTICO[375].

Siguen los rastros de las pequeñas llamas
y creen estar cerca del tesoro.
Diablo rima con duda,[376]
de modo que este es mi lugar.

DIRECTOR DE ORQUESTA.

¡Rana en el follaje y grillo en la hierba,
malditos diletantes!
¡Hocico de mosca y nariz de mosquito;
en todo caso, sois músicos!

---

373. El filósofo empirista, para el cual solo es real lo que puede ser captado por los sentidos, y que siente que pierde el suelo bajo los pies a la vista de los hechizos del Blocksberg.

374. El espectáculo de la noche de Walpurgis refuerza la convicción de aquellos pensadores que (como Friedrich Jacobi, 1743-1819) ven en la existencia del diablo la confirmación de la existencia de Dios y de la realidad ultraterrena.

375. Un escéptico, por un lado, bien puede burlarse de los filósofos que creen que es posible extraer conocimientos de la observación de los hechos en el Blocksberg; por otro, puede ver en el diablo –que pone en duda toda certeza– a un espíritu afín.

376. En alemán, «diablo» (*Teufel*) rima, en efecto, con «duda» (*Zweifel*).

LOS OPORTUNISTAS[377].

Sanssouci se llama la hueste
de las divertidas criaturas;
ya no es posible mantenerse en pie,
por eso avanzamos de cabeza.

LOS TORPES[378].

En otro tiempo, rapiñamos más de un bocado
con la adulación; pero ahora, ¡adiós!
Nuestros zapatos están gastados de tanto baile
y avanzamos con las plantas desnudas.

FUEGOS FATUOS[379].

Venimos del pantano
en el que acabamos de nacer;
pero ya estamos aquí, en la ronda,
como brillantes galanes.

ESTRELLA FUGAZ[380].

Desde las alturas salí disparada
con brillo de estrella y fuego;
ahora yazgo sobre la hierba...
¿Quién me ayudará a ponerme en pie?

---

377. A partir de aquí, y hasta que Puck y Ariel vuelven a tomar la palabra para cerrar la escena, surgen varios grupos de figuras representativas de la sociedad europea posterior a la Revolución Francesa; habla en primer término un grupo de oportunistas que viven «*sans-souci*», es decir: libres de preocupaciones.

378. Verosímilmente, cortesanos serviles que llegaron a Alemania desde Francia como emigrantes. Una de las xenias publicadas en el *Musenalmanach für 1797* comienza diciendo «Del aristócrata en harapos resguardadme, dioses» (FA I/ 1, 596).

379. Aquellos arribistas que trataron de extraer ventajas de las insurrecciones revolucionarias, y que volvieron a acomodarse luego a las formas cortesanas. La xenia citada en la nota anterior se cierra diciendo «y del *sansculotte* con jinetas y estrella» (ibíd.).

380. Aquellas celebridades cuya fama dura solo un día.

LOS MACIZOS[381].

¡Abrid paso! ¡Abrid paso, en derredor!
Así son aplastadas las hierbas.
Llegan los espíritus; incluso estos
poseen miembros rollizos.

PUCK.

No piséis tan pesadamente
como crías de elefante,
y que el más macizo en este día
sea el propio Puck, el robusto.

ARIEL.

La adorable naturaleza
y el espíritu os dieron alas;
¡seguid mi ligero rastro
cuesta arriba, hacia la colina de las rosas![382]

ORQUESTA. (*Pianissimo.*)

Que el desfile de las nubes y el manto de neblina
se despejen desde lo alto.
Aire en el follaje y viento en el juncal,
y todo se habrá esfumado.

---

381. Las masas populares.

382. Al final del *Oberón* de Wieland (1984: 23, 292), los personajes huyen, en un coche tirado por cisnes, en dirección al palacio del Rey de los Elfos, que está circundado por rosales.

DÍA SOMBRÍO[383]
CAMPO

FAUSTO, MEFISTÓFELES

FAUSTO. ¡En la miseria! ¡Desesperada! ¡Errante durante mucho tiempo en la Tierra, y ahora, prisionera! ¡La dulce e infortunada criatura está encerrada como criminal en la cárcel, destinada a sufrir espantosos tormentos! ¡Llegar a este punto! ¡A este punto! ¡Espíritu traidor, indigno, me lo has ocultado! ¡Quédate ahí, quédate! ¡Revuelve, lleno de ira, en la cabeza tus ojos diabólicos! ¡Quédate, y desafíame con tu intolerable presencia! ¡Prisionera! ¡En una

---

383. Al igual que la escena del calabozo en la versión temprana, la escena debe de haber sido concebida bajo la impresión del proceso contra la «infanticida de Frankfurt», Susanna Margaretha Brandt, y escrita poco después de su ejecución pública a comienzos de 1772. En carta a Schiller del 5/5/1798, Goethe había anunciado su intención de convertir las escenas en prosa de la versión temprana en versos rimados, a fin de mitigar el «efecto inmediato de la terrible materia», ya que su «naturalidad e intensidad, en proporción con lo otro» le parecía «casi intolerable». Sin embargo, Goethe mantuvo aquí la prosa de la versión temprana, que, en contraste con el tono ligero con que se cierra la escena del «Sueño de una noche de Walpurgis», muestra una prosa deliberadamente desordenada, elíptica, cortada por interjecciones, en concordancia con la estética del *Sturm und Drang.* A lo largo de toda la escena, Fausto lanza acusaciones y maldiciones que se dirigen, invariablemente, a Mefistófeles, pero que no revelan ningún reconocimiento de la propia responsabilidad.

miseria[384] irreparable! ¡Entregada a los malos espíritus[385] y a la despiadada justicia de la humanidad! ¡Y entretanto me acunas en fatuas distracciones, me ocultas su creciente desventura y dejas que perezca sin auxilio alguno!

MEFISTÓFELES. No es la primera.[386]

FAUSTO. ¡Perro! ¡Repulsivo monstruo! ¡Transfórmalo, Espíritu infinito! ¡Devuelve al gusano a su forma perruna,[387] en la que a menudo se complacía en trotar ante mí, en revolcarse a los pies del inofensivo caminante, y en colgarse de los hombros del que se precipitaba en Tierra! ¡Devuélvelo a su forma favorita, para que ante mí se arrastre sobre su vientre en la arena,[388] y para que yo lo aplaste con mis pies, al réprobo...! ¡No es la primera! ¡Desventura, desventura inconcebible para cualquier alma humana es que más de una criatura se haya hundido en la profundidad de esta miseria; que la primera no haya bastado para pagar la culpa de todas las demás, retorciéndose en su agonía, ante los ojos de Aquel que eternamente perdona![389] ¡Me

---

384. En alemán, *Elend.* En vista del confinamiento de Margarita, la palabra recupera aquí el sentido etimológico, presente en el vocablo del medio alto alemán *ellende*, que designaba al extranjero como lugar de un destierro impuesto como castigo.

385. La afirmación recuerda la escena «Catedral».

386. En el protocolo de los interrogatorios a la infanticida de Frankfurt correspondiente al 8/10/1771 se lee que «sus hermanas le dijeron de manera brusca que debía confesar, que no era la primera ni sería tampoco la última».

387. Según Schöne (FA VII/2, 370), estas descripciones no responden a la forma de perro asumida por Mefisto en la escena «Ante el portal de la ciudad» (vv. 1147 y ss.), y revelan la existencia de un plan anterior, que no fue realizado por Goethe.

388. Es decir, como una serpiente.

389. En la versión temprana, «ante los ojos del Eterno» («vor den Augen des ewig Verzeihenden»). La alteración se relaciona con el cambio que se produce al final de la primera parte, respecto de la

remueve la médula y la vida la miseria de esta sola mujer... y tú sonríes irónicamente ante el destino de miles!

MEFISTÓFELES. De nuevo hemos llegado al límite de nuestras capacidades:[390] allí donde a vosotros, los hombres, se os trastorna el sentido. ¿Por qué te asocias con nosotros, si no puedes mantenerlo hasta el final? ¿Quieres volar, y no estás a salvo del vértigo? ¿Acaso nosotros te hemos importunado a ti, o tú a nosotros?

FAUSTO. ¡No me muestres así tus voraces dientes! ¡Eso me asquea...! Espíritu grande y magnífico,[391] que te dignaste a aparecer ante mí, que conoces mi corazón y mi alma, ¿por qué me has ligado a este ignominioso camarada, que disfruta del daño y se solaza en la corrupción?

MEFISTÓFELES. ¿Ya terminaste?

FAUSTO. ¡Sálvala!; si no, ¡ay de ti! ¡Que la más atroz maldición caiga sobre ti, durante milenios!

MEFISTÓFELES. No puedo desatar los lazos del vengador,[392] ni abrir sus cerrojos... ¡Sálvala...! ¿Quién fue el que la precipitó en la perdición? ¿Yo o tú?

FAUSTO *mira extraviado alrededor.*

---

versión originaria, con la voz desde lo alto que anuncia la salvación de Margarita (cf. v. 4611: «¡Ha sido salvada!»).

390. En alemán, *Witz* (usualmente, «ingenio»); pero el término es empleado aquí con el sentido de «capacidad intelectual en general».

391. Fausto se dirige aquí nuevamente al Espíritu de la Tierra, como en la escena «Bosque y cueva». Se ha discutido mucho acerca de la relación entre Mefistófeles y el Espíritu de la Tierra, al que aquí parecería señalarse como responsable de la unión entre Fausto y el «espíritu que siempre niega».

392. Cf. la Epístola a los Romanos 13, 4: «Pero si obras mal, teme [a la autoridad]; porque no en vano lleva espada; porque es ministro de Dios, vengador para castigar al que obra mal». De acuerdo con la fe popular, el diablo no puede liberar a nadie de la autoridad del vengador de Dios.

MEFISTÓFELES. ¿Quieres aferrar el rayo? ¡Es bueno que no os lo hayan dado a vosotros, míseros mortales! ¡Aplastar al inocente que se interpone en el camino: ese es el modo en que los tiranos se desahogan cuando se hallan en apuros!

FAUSTO. ¡Llévame allí! ¡Ella debe ser liberada!

MEFISTÓFELES. ¿Y el peligro al que te expones? Debes saber que aún pesa en la ciudad la culpa de sangre[393] por el crimen que tu mano cometió. Sobre el lugar en que yace la víctima se ciernen espíritus vengadores, que acechan el regreso del asesino.

FAUSTO ¿Aún tengo que oír que digas eso? ¡Que el asesinato y la muerte de todo un mundo pesen sobre ti, monstruo! ¡Condúceme allí, te digo, y libérala!

MEFISTÓFELES. ¡Te conduciré, y escucha lo que puedo hacer! ¿Acaso dispongo de todo el poder en cielo y Tierra?[394] ¡Trataré de obnubilar el sentido del guardián; apodérate de las llaves y libérala con manos humanas! Vigilaré; los caballos mágicos están preparados; os sacaré de allí. Eso es lo que puedo hacer.

FAUSTO. ¡Vamos!

---

393. Se refiere a la muerte de Valentín. La fórmula aparece en el Antiguo Testamento; cf. «No profanaréis la tierra que habitáis, porque la sangre profana la tierra y la tierra no puede ser purificada de la sangre sobre ella vertida sino con la sangre del que la ha vertido» (Números 35, 33); también Salmos 106, 38: «Sangre inocente derramaron, la sangre de sus hijos y sus hijas, que inmolaban a los ídolos de Canán, y fue el país profanado de sangre».

394. Cf. Mateo 28, 18: «Y llegándose Jesús, les habló diciendo: Se me ha dado todo poder en el cielo y en la Tierra».

NOCHE, CAMPO ABIERTO[395]

FAUSTO, MEFISTÓFELES,
a todo galope sobre caballos negros.

FAUSTO. ¿Qué hacen esas allí, alrededor del patíbulo[396]?
MEFISTÓFELES. No sé qué es lo que cocinan y pergeñan.
FAUSTO. Suben, bajan, se inclinan, se agachan.
MEFISTÓFELES. Una congregación de brujas.
FAUSTO. Rocían y consagran.
MEFISTÓFELES. ¡Sigamos! ¡Sigamos!

---

395. La escena no describe un lugar en particular, sino un acontecer fantástico, fantasmagórico, que se relaciona con la ejecución de Margarita, pero también con los sucesos de la Noche de Walpurgis.

396. En alemán, *Rabenstein* (literalmente, «piedra de los cuervos»). El término se empleaba para designar un sitio amurallado en que solían ser decapitados los delincuentes.

CÁRCEL[397]

FAUSTO. (*Con un manojo de llaves y una lámpara, ante una pequeña puerta de hierro.*) Me domina un estremecimiento que hace [tiempo no sentía;
toda la miseria de la humanidad me alcanza.
¡Aquí se aloja ella, detrás de estos húmedos muros,
y su crimen fue una buena ilusión!
¡Dudas en ir a su lado!
¡Te asusta volver a verla!
¡Adelante! Tu irresolución atrae a la muerte.

Toma la cerradura. Se oye cantar adentro.

¡Mi madre, la prostituta,[398]

---

397. La formulación de esta escena que se encuentra en la versión temprana –en una prosa consonante con los ideales estéticos del *Sturm und Drang*– pertenece a los pasajes más antiguos del *Fausto*; fue compuesto posiblemente en 1772, bajo la impresión del proceso contra Susanna Margaretha Brandt. La escena fue excluida del *Fragmento* publicado en 1790. La versión final fue transpuesta a versos por el autor; en ella se acentúan los elementos religiosos, en comparación con la versión temprana; sobre todo, la figura de Margarita presenta afinidades con la historia de santa Margarita, que –según las leyendas– fue encarcelada por no aceptar el casamiento con un procurador pagano, al haberse convertido al cristianismo. En la cárcel, la joven de quince años (cf. aquí el v. 2627: «tiene más de catorce años») fue acosada por un dragón, asociado al demonio, cuyas amenazas conjuró hincándose de rodillas y rezando; luego la hostigó un segundo demonio, al que también consiguió expulsar con sus muestras de fe. Finalmente, la muchacha fue decapitada.

398. Goethe extrajo, para esta canción, algunos versos del cuento maravilloso del enebro, que posiblemente conocía en versión oral,

me mató!
¡Mi padre, el bribón,
me comió!
¡Mi pequeña hermanita
recogió mis huesos
en un lugar fresco!;
me convertí en un bello pajarillo del bosque,
¡vuela, vuela lejos!

FAUSTO. (*Abriendo la cerradura.*) No sospecha que su amado
[está escuchando;
que él oye el tintineo de las cadenas, el susurro del heno.

Entra.

MARGARITA. (*Ocultándose en el lecho.*) ¡Ay! ¡Ay! Vienen. ¡Amarga
[muerte!
FAUSTO. (*En voz baja.*) ¡Silencio! ¡Silencio! Vengo a liberarte.
MARGARITA. (*Arrastrándose ante él.*) Si eres un ser humano, ten
[compasión de mi miseria.
FAUSTO. ¡Despertarás a los guardianes con tus gritos!

Toma las cadenas, a fin de abrirlas.

---

ya que recién en 1806 fue puesta por escrito por Philipp Otto Runge; luego fue incorporada por los hermanos Grimm en su célebre compilación. En ese cuento maravilloso se habla también de un infanticidio: una mujer asesina a su hijastro y se lo da a comer a su marido. El alma del niño se transforma en un pájaro que, después de la muerte de la madrastra, recupera su forma humana, pero solo luego de hacer público el crimen a través de una canción: «Mi madrastra me mató, / y mi padre me comió. / Mi hermanita, / Marlenita, / buscó todos mis huesitos, / los ató en un pañuelito / y allí, bajo el enebrito, / los dejó / [...] ¡qué ave más bella soy yo!» (Grimm/Grimm, 2009: II, 46). En la versión de Runge, la verdadera madre muere durante el parto, después de haber comido los frutos del enebro. En la medicina popular, la variedad denominada *juniperus sabina* –conocida como *Jungfernpalme*, «palmera de la virgen»– era empleada como abortivo.

MARGARITA. (*De rodillas.*) ¡Quién te ha concedido, verdugo,
este poder sobre mí!
Vienes a buscarme ya a medianoche.
¡Apiádate de mí, y déjame vivir!
¿No es bastante temprano mañana al amanecer?

Se pone de pie.

¡Soy tan joven aún, tan joven!
¡Y ya debo morir!
También era hermosa, y esa fue mi perdición.
Cerca estaba mi amigo,[399] y ahora está lejos;
desgarrada está la corona, dispersas las flores.[400]
¡No me aferres con tanta violencia!
¡Trátame con cuidado! ¿Qué te hice?
¡No me dejes suplicar en vano,
no te he visto en toda mi vida!

FAUSTO. ¡Cómo habré de resistir este infortunio!

MARGARITA. Estoy enteramente en tu poder.
Solo déjame que primero le dé el pecho al niño.[401]
Estuve acariciándolo durante toda la noche;
me lo arrebataron para mortificarme
y ahora dicen que lo he asesinado.
Y ya no volveré a ser feliz.

---

399. La denominación de Fausto como «amigo» –que reaparece en la escena– constituye una de las múltiples remisiones del poema al *Cantar de los cantares.*

400. La corona y las flores son símbolos tradicionales de la virginidad. El acto de romper la corona y esparcir las flores estaba destinado a exponer públicamente la condición de Margarita; cf. el comentario a los vv. 3575 y s.

401. El pasaje, en la versión final, destaca la correspondencia con los vv. 3141 y ss.: lo que había hecho con su hermana, imagina ahora Margarita haberlo hecho con su propio hijo muerto.

¡Entonan canciones sobre mí![402] ¡Es malvado lo que esta gente hace!
Así termina un viejo cuento maravilloso,[403]
¿quién les dijo que lo interpreten de ese modo?

FAUSTO. (*Se arrodilla ante ella.*) Un enamorado se pone a tus pies,
a fin de librarte de este miserable sometimiento.

MARGARITA. (*Se arrodilla a su lado.*) ¡Oh, pongámonos de rodillas para invocar a los santos!
¡Mira! ¡Bajo esos escalones,
bajo el umbral,
hierve el infierno!
¡El maligno,
con temible cólera,
produce tal estrépito...!

FAUSTO. (*En voz alta.*) ¡Margarita! ¡Margarita!

MARGARITA. (*Prestando atención.*) ¡Esa era la voz de mi amigo!

Se incorpora de un salto. Las cadenas caen.[404]

¿Dónde está? He oído que me llamaba.
¡Estoy libre! Nadie se me interpondrá.
¡Quiero volar a su cuello,

---

402. La exclamación de Margarita tiene reminiscencias bíblicas; cf. Lamentaciones 3, 14: «Me he hecho el ludibrio de todos los pueblos, / su copla todo el día»; también 3, 63: «Se sienten o se levanten, fíjate. / Soy su copla de escarnio». Está registrada, hasta el siglo XIX, la práctica de difundir volantes con canciones sobre casos criminales conocidos; también sobre infanticidios.

403. Sin embargo, las versiones conocidas del cuento maravilloso no concluyen con la canción, sino con la resurrección prodigiosa del niño asesinado.

404. Evidentemente, se las ha quitado Fausto. Es significativo que «las cadenas caigan» en el momento en que Margarita reconoce la voz de su amigo. Cf. Hechos de los Apóstoles 12, 7: «Y he aquí que se presentó el ángel del Señor, y una luz resplandeciente en la estancia. El ángel tocó a Pedro en el costado y lo despertó diciendo: "Levántate enseguida". Y se le cayeron [a Pedro] las cadenas de las manos».

arrojarme sobre su pecho!
Exclamó: ¡Margarita! Está en el umbral.
En medio de los aullidos y crujidos del infierno,[405]
entre el furioso, demoníaco sarcasmo,
reconocí la voz dulce y adorable.[406]

Fausto. ¡Soy yo!

Margarita. ¡Eres tú! ¡Oh, dilo una vez más!

Aferrándolo

¡Es él! ¡Es él! ¿Adónde se fue todo el tormento?
¿Adónde el temor de la prisión? ¿De las cadenas?
¡Eres tú! Vienes para salvarme.
¡Estoy salvada...!
Ya está de nuevo ante mí la calle
en que te vi por primera vez,
y el alegre jardín
donde yo y Marta te esperábamos.

Fausto. (*Esforzándose para llevarla.*) ¡Ven! ¡Ven!

Margarita. ¡Oh, quédate!
Me gusta tanto quedarme donde tú estás.

Acariciándolo.

Fausto. ¡Pronto!
Si no te apresuras,
tendremos que pagarlo muy caro.

Margarita. ¿Cómo? ¿Ya no sabes besar?
Amigo mío, ¿tan poco tiempo estuviste alejado de mí
y ya no sabes besar?

---

405. Cf. Mateo 8, 12: «pero los hijos del reino [del mal] serán arrojados a las tinieblas de afuera: allí será el llanto y el crujir de dientes». La versión temprana era más explícita, ya que hablaba de «aullidos y crujidos de dientes».

406. Cf. Cantar de los cantares 5, 16: «Su boca es un colmo de dulzura, todo en él es delicia».

¿Por qué me siento tan atemorizada junto a tu pecho?
¡Cuando antes, a partir de tus palabras, de tus miradas,
un cielo entero descendía sobre mí,
y tú me besabas como si quisieras asfixiarme!
¡Bésame!
¡Si no, te beso yo!

Lo abraza.

¡Oh, dolor! Tus labios están fríos,
están mudos.
¿Dónde ha quedado
tu amor?
¿Quién me lo arrebató?

Se aparta de él.

FAUSTO. ¡Ven! ¡Sígueme! ¡Amada, ten valor!
¡Te abrazaré con un ardor mil veces multiplicado!
¡Solo sígueme! ¡Solo eso te pido!
MARGARITA. (*Se vuelve hacia él.*) ¿Eres tú, entonces? ¿Seguro que lo eres?
FAUSTO. ¡Lo soy! ¡Ven!
MARGARITA. Desatas mis cadenas,
vuelves a recibirme en tu seno.
¿Cómo es posible que no sientas horror de mí...?
¿Y sabes, amigo mío, a quién liberas?
FAUSTO. ¡Ven! ¡Ven! Ya huye la noche profunda.
MARGARITA. He asesinado a mi madre,
he ahogado a mi hijo.
¿Él no nos fue regalado a ti y a mí?
A ti también... ¡Eres tú! Apenas puedo creerlo.
¡Dame tu mano! ¡No es un sueño!
¡Tu mano querida...! ¡Ay, pero está húmeda!
¡Sécala! Me parece
que hay sangre en ella.
¡Ay, Dios! ¡Qué has hecho!

¡Vuelve a envainar tu espada,
te lo ruego!
Fausto. Deja a un lado lo pasado,
me matas.
Margarita. ¡No, tú debes sobrevivir!
Quiero describirte las tumbas
de las que tienes que ocuparte
mañana mismo:
¡hay que otorgarle el mejor lugar a mi madre,
colocar a su lado a mi hermano,
y a mí un poco apartada,
aunque no demasiado lejos!
Y al pequeño, junto a mi seno derecho.
¡Nadie más yacerá junto a mí...![407]
¡Estrecharme a tu lado
fue una dicha dulce, encantadora!
Pero ya no volveré a conseguirlo;
siento como si tuviera que constreñirme a acercarme a ti,
como si tú me apartaras de ti.
Y sin embargo, eres tú, y miras con tanta bondad, con tanta inocencia.
Fausto. ¡Si sientes que soy yo, ven!
Margarita. ¿Afuera?
Fausto. Al aire libre.
Margarita. ¡Si afuera está la tumba,
si acecha la muerte, vamos, entonces!
De aquí al eterno lecho de reposo
y ni un paso más allá...
¿Ahora te vas? ¡Oh, Heinrich, si pudiera!
Fausto. ¡Puedes! ¡Quiérelo, tan solo! La puerta está abierta.

---

407. Los ejecutados eran enterrados lejos de los demás muertos; a menudo, fuera de las murallas de la ciudad. A los niños muertos sin bautizar se les asignaba un lugar aparte dentro del cementerio.

MARGARITA. No puedo partir; para mí no hay esperanza.
¿De qué sirve huir? De todos modos, me acechan.
¡Es tan mísero tener que mendigar,
y hacerlo además con mala conciencia!
¡Es tan mísero errar por tierras extrañas,
y así y todo, van a atraparme!
FAUSTO. Me quedaré contigo.
MARGARITA. ¡Rápido! ¡Rápido!
Salva a tu pobre hijo.
¡Adelante! Asciende siempre por el camino
paralelo al arroyo,
cruza la pasarela
y entra al bosque;
dobla a la izquierda, donde está la tabla,
en el estanque.
¡Sujétalo de inmediato!
¡Trata de salir a flote,
todavía se agita!
¡Sálvalo! ¡Sálvalo!
FAUSTO. ¡Vuelve en ti!
¡Solo un paso, y estarás libre!
MARGARITA. ¡Si tan solo hubiéramos dejado atrás la montaña!
Allí está sentada mi madre, sobre una piedra,
¡una mano helada me aferra los cabellos!
Allí está sentada mi madre, sobre una piedra,
y está dando cabezadas;
no hace señas, no asiente, le pesa la cabeza;
lleva tanto tiempo dormida, ya no se despertará.[408]

---

408. Según Schöne (FA VII/2, 382), el pasaje puede remitir a la creencia popular de que las víctimas no encontrarán la paz en tanto los culpables de sus muertes no hayan expiado sus crímenes. Para que la madre de Margarita encuentre descanso eterno, esta debe ser ejecutada por el verdugo, cuya mano helada le «aferra los cabellos».

Se durmió para que nosotros gozáramos.[409]
¡Eran tiempos felices!

FAUSTO. Si no sirven las súplicas, si no sirven las palabras,
me animaré a llevarte por la fuerza.

MARGARITA ¡Suéltame! ¡No, no toleraré violencia alguna!
¡No me aferres de esta forma criminal!
Siempre he hecho todo para complacerte.

FAUSTO. ¡Despunta el día! ¡Querida! ¡Querida!

MARGARITA. ¡Día! ¡Sí, llega el día! ¡Se acerca el último día;
debía ser el de mis bodas!
No le digas a nadie que has estado ya con Margarita.[410]
¡Ay, mi corona!
¡Ya está hecho!
Volveremos a vernos;
pero no en el baile.[411]
La multitud se reúne, no se la oye.
La plaza, las calles
no pueden contenerla.
La campana llama, se quiebra la vara.[412]
¡Cómo me atan y sujetan!
Me llevaron ya a la silla sangrienta;
ya hace estremecer todos los cuellos

---

409. Cf. vv. 3511 y ss.

410. No se refiere al hecho de haber estado en la cárcel, sino al de haber tenido relaciones prematrimoniales con ella.

411. Es decir: no en el baile de bodas, sino en el más allá.

412. Las ejecuciones comenzaban con el sonido de una campana, y a continuación el juez quebraba una vara, como señal de que la vida del condenado había llegado a su fin. El condenado era, entonces, atado a una silla, y el verdugo le cortaba la cabeza. Esta era una manera corriente de ejecutar a las infanticidas en tiempos de Goethe; el método pretendía sustituir los procedimientos anteriores por otro más «humano», en la medida en que antes las condenadas solían ser enterradas vivas, empaladas o arrojadas al agua dentro de una bolsa cerrada con un nudo.

el filo que hace estremecer el mío.
¡Mudo está el mundo, como la tumba!
FAUSTO. ¡Oh, ojalá no hubiera nacido![413]
MEFISTÓFELES. (*Aparece afuera.*) ¡Fuera! O estáis perdidos.
¡Inútil dilación! ¡Titubeo y charla!
Mis caballos sienten escalofríos.
Asoma la mañana.
MARGARITA. ¿Qué es eso que emerge desde el suelo?
¡Él! ¡Él! ¡Échalo!
¿Qué quiere en un lugar sagrado?
¡Me quiere a mí!
FAUSTO. ¡Debes vivir!
MARGARITA. ¡Tribunal de Dios! ¡A ti me he entregado!
MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) ¡Ven! ¡Ven! O te abandono aquí [con ella.
MARGARITA. ¡Tuya soy, Padre! ¡Sálvame![414]
¡Vosotros, ángeles! ¡Vosotras, huestes santas,
apostaos aquí, alrededor de mí, para resguardarme!
¡Heinrich! ¡Tengo miedo de ti!
MEFISTÓFELES. ¡Ha sido juzgada![415]
VOZ. (*Desde lo alto.*) ¡Ha sido salvada!
MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) ¡Ven conmigo!

---

413. Como posibles inspiraciones para este verso menciona Schöne (FA VII/2, 384) la lamentación del coro en *Edipo en Colono* (v. 1225) de Sófocles, la maldición que dirige contra sí mismo Job (33) y la condena pronunciada por Cristo en relación con Judas (Mateo 26, 24).

414. Cf. Salmos 34, 5 y ss.: «Busqué a Yavé y me contestó, y me libró de todos mis temores. [...] Acampa el ángel de Yavé, dichoso el hombre que a él se acoge».

415. La afirmación de Mefistófeles alude solo a la justicia terrena, aunque la fórmula recuerda la que se empleaba tradicionalmente en relación con aquellos que habían pactado con el demonio (*«judicatus es»*). El verso siguiente confirma la salvación supraterrenal de Margarita; la expresión no aparecía aún en la versión temprana.

Desaparece con FAUSTO.

VOZ. (*Desde adentro, apagándose.*) ¡Heinrich! ¡Heinrich![416]

---

416. En el estreno de la obra en Weimar en 1829, Goethe suprimió el pasaje y lo remplazó por un coro que pronuncia el «¡Ha sido salvada!» y que dice: «¡Acostada en un regazo de nubes, / acostada en un regazo de nubes! / ¡Ven!, ven / para templarte, ya libre de pecado, / entre los brazos de los ángeles; / encuentra piedad, / piedad, piedad».

Segunda parte de la tragedia

en cinco actos

PRIMER ACTO[417]

LUGAR AMENO[418]

---

417. Una vez publicado el tercer acto, en 1827, Goethe se ocupó de reelaborar, a partir de planes y borradores anteriores, el primer acto de esta segunda parte. La escena inicial («Lugar ameno») y las tres primeras escenas en el palacio imperial –que se interrumpen en el «Jardín de recreo», en el v. 6036– fueron publicadas durante la feria de Pascuas de 1828 en la *Ausgabe letzter Hand*, junto con la «Dedicatoria», el «Preludio en el teatro», el «Prólogo en el cielo» y la primera parte del *Fausto*. Todo lo que sigue en el primer acto fue terminado a comienzos de 1830, y publicado después de la muerte de Goethe.

418. El título de la primera escena es una traducción del término latino que designa el *topos* clásico (*locus amoenus*). El comienzo del primer acto tiene lugar en condiciones que contrastan bruscamente con el final de la parte anterior; la incongruencia permite percibir ya desde el inicio que el protagonista ha ingresado a un mundo cuyas leyes son diversas de las que regían en la primera parte. El carácter objetivista y simbólico del segundo *Fausto* desconoce la dimensión subjetiva, personal y relativamente realista del primero; el propio Goethe sostuvo, en conversación con Eckermann del 17 de febrero de 1831: «La primera parte es por completo subjetiva; es la obra de un individuo preocupado, lleno de pasión [...]. Pero en la segunda parte no hay apenas nada subjetivo; aparece en ella un mundo más alto, más amplio, más claro, menos apasionado, y quien no haya vivido algo y no posea alguna experiencia no sabrá qué hacer con él» (Eckermann, 2000: 372). Esta mayor objetividad no se relaciona con una intensificación de las tendencias realistas presentes en la primera parte, sino con el paso a una dimensión figurativa en la que ya no rige, por ejemplo, la temporalidad propia del mundo real: la cronología es relevada por un tiempo simbólico, en buena medida vinculado con la concepción goetheana de la historia de la humanidad. Esto se advierte ya en los primeros versos de la segunda parte: el sueño en el que cae Fausto, y que le permite recuperarse de su estado de agotamiento e intranquilidad, no tiene lugar en la noche siguiente

FAUSTO *recostado sobre el césped florido; agotado, intranquilo, buscando conciliar el sueño.*

Crepúsculo.

RONDA DE ESPÍRITUS *que se mueve cerniéndose, figuras pequeñas y graciosas.*

ARIEL[419]. (*Canto acompañado de arpas eólicas*[420].)

Cuando la primaveral lluvia de flores
cae ondeando sobre todas las cosas;
cuando la verde bendición de los campos
resplandece para todos los hijos de la Tierra,
la grandeza de espíritu de los pequeños elfos
corre presurosa hacia donde puede brindar su [ayuda;
ya sea santo, ya pérfido,
el hombre infortunado[421] despierta su compasión.

Vosotros, que planeáis en torno a esta cabeza en aéreas [rondas,
mostraos aquí cual nobles elfos;
apaciguad la airada pugna de este corazón,

---

a la ejecución de Margarita; el descanso se refiere más bien -simbólicamente- a un proceso de restablecimiento en virtud del cual el personaje emerge revitalizado. A propósito de dicho proceso le había comentado Goethe a Zelter, en carta del 15/2/1830, que «con cada inspiración, una etérea corriente del Leteo recorre todo nuestro ser, de modo que solo recordamos moderadamente el goce, en tanto no recordamos en absoluto el sufrimiento. Este elevado don divino he sabido desde siempre valorarlo, aprovecharlo e intensificarlo».

419. Este espíritu del aire aparecía ya en el «Sueño de una noche de Walpurgis» (vv. 4239 y s.).

420. Inventada por el jesuita Athanasius Kircher en el siglo XVII, el arpa eólica es una caja de resonancia de madera en cuyo interior se halla una serie de cuerdas que, movidas por el viento, producen sonidos.

421. La expresión «hombre infortunado» (*Unglücksmann*), aplicada al renacido Fausto recuerda la fórmula «hombre de los dolores» (en alemán, *Schmerzensmann*) con que se designaba a Cristo, en referencia al martirio previo a la resurrección.

extraed las flechas del reproche, ardientemente amargas,
depurad su interior del horror sufrido.
Cuatro son las pausas de la noche;[422]
sin demora, colmadlas ahora en forma afable.
Hundid primero su cabeza en frescos cojines,
luego bañadlo con el rocío del río Leteo;[423]
pronto se tornarán ágiles los miembros entumecidos por espasmos
si, reanimado, reposa a la espera del día.
Cumplid el más bello deber de los elfos,
devolvedlo a la santa luz.

CORO. (*A solo, a dúo y a múltiples voces, en forma alternada y conjunta.*)

Cuando los aires se llenan de calidez
en torno a la llanura cubierta de verde,
dulces aromas, mantos de neblina
hace bajar el crepúsculo.
Susurradle en voz baja dulce paz.
Meced su corazón en infantil sosiego;
y sobre los ojos de este hombre agotado
cerrad las puertas del día.

---

422. Las legiones romanas dividían la noche en cuatro partes, de tres horas cada una, a fin de organizar los relevos de la vigilancia nocturna. Esta división en «vigilias» fue retomada por el cristianismo. Según Eckermann, en un boceto de Goethe aparecían cuatro títulos destinados, posiblemente, a sugerir una adaptación musical: «*Serenade*» (música del anochecer), «*Notturno*» (música de la noche), «*Mattutino*» (música matinal), «*Reveille*» (música del despertar).

423. Fausto solo es empapado *con el rocío* del Leteo porque aún se encuentra con vida. De acuerdo con la mitología griega, el Leteo era un río infernal en cuyas aguas bebían las almas de los muertos, con vistas a olvidar tanto la miseria terrena como los esplendores del Elíseo, de modo que pudieran recibir sin desdichas el nuevo cuerpo que les sería destinado. Schöne (FA VII/2, 406) encuentra en esta escena reminiscencias de la *Divina comedia* de Dante, en la que el Leteo está, ya no en el infierno, sino en el paraíso terrenal, como una corriente purificadora, en la que se sumergen las almas de los penitentes.

La noche ya ha descendido,
santamente desfilan una estrella tras otra;
grandes luces, pequeñas chispas
centellean cerca y resplandecen en la
[lejanía;
centellean aquí, reflejándose en el lago,
resplandecen allá, en la noche despejada;
sellando la felicidad de la más profunda
[calma,
domina el pleno esplendor de la Luna.

Se han extinguido ya las horas,
se han esfumado el dolor y la dicha;
¡presiéntelo! Quedarás curado;
confía en la mirada del nuevo día.
Los valles verdean, las colinas desbordan,
cubriéndose de arbustos, para ofrecer
[umbrío reposo
y, en fluctuantes olas de plata,
se mece la simiente en dirección a la
[cosecha.

¡Para lograr un deseo tras otro,
mira en dirección a aquel resplandor!
Solo te hallas levemente apresado;
el sueño es una cáscara,[424] ¡deshazte de
[ella!
No tardes en cobrar valor
mientras la multitud deambula vacilante;
todo puede alcanzarlo el hombre noble
que comprende y prontamente actúa.

Un ruido formidable anuncia la salida del Sol.

---

424. Dentro de la cual madura el fruto. La metáfora se refiere al carácter eminentemente biológico, natural, que posee el sueño terapéutico del que disfruta Fausto, y que se desarrolla tal como una metamorfosis, en consonancia con la teoría naturalista de Goethe.

ARIEL.
¡Escuchad! ¡Escuchad la tempestad de las Horas[425]!
Para los oídos del espíritu ya ha nacido,
resonando, el nuevo día.
Las puertas rocosas rechinan, emitiendo un ruido sordo;
las ruedas de Febo giran, crepitando;
¡qué ruido trae la luz!
Sonido de tambores, de trompetas;
el ojo parpadea y el oído se asombra.
Lo inaudito no se oye.
Deslizaos hacia las corolas de las flores,
más y más hondamente, para alojaros serenos
en las rocas, bajo el follaje;
si el ruido os alcanza, quedaréis sordos.

FAUSTO. Los pulsos de la vida palpitan con vitalidad nueva
para saludar, dulces, a la etérea alborada;
tú, Tierra, durante esta noche también fuiste constante
y respiras, nuevamente reanimada, a mis pies.
Comienzas ya a rodearme de placer,
enciendes y promueves una vigorosa resolución:
aspirar continuamente a la existencia más elevada...[426]

---

425. En la *Ilíada* (canto V, v. 749), las Horas –diosas griegas de las estaciones– vigilan la puerta del cielo, por la que sale ahora el carro del Sol de Febo. En consonancia con el «Prólogo en el cielo», únicamente los ángeles perciben el sonido que produce la armonía pitagórica de las esferas: de ahí que se señale que «la tempestad de las Horas» resuena para «los oídos del espíritu». Una indicación escénica antes del v. 4666 señala que también el que asiste a la representación o el lector han de percibir el estrépito y convertirse en testigos del acontecer mágico-natural.

426. Zum höchsten Dasein immerfort zu streben: algunos editores proponen una enmienda en el pasaje, que debería leerse así: «*Zum höchsten Dasein immer fortzustreben*» («seguir avanzando siempre hacia la existencia más elevada»). En la base de esta propuesta se halla una concepción perfectibilista: la marcha de Fausto consiste en un progreso continuo. Nuestra lectura –la única que cuenta con bases textuales– no supone un avance constante por parte del personaje, sino el hecho de que él reinicia siempre sus empeños, aunque estos se vean frustrados.

Bajo el brillo del alba, el mundo ya está abierto,
el bosque resuena con las mil voces de la vida;
por todo el valle se ha extendido una franja de neblina,
pero la claridad celestial desciende a las profundidades
y gajos y ramas, reanimados, han surgido
del perfumado abismo, donde dormían sumergidos;
también un color tras otro se ilumina,[427] destacándose del
donde flor y hoja gotean la trémula perla... [abismo,
Cuanto me rodea se convierte en paraíso.

¡Mira hacia lo alto...! Las gigantescas cumbres de las mon-
anuncian ya la hora más solemne; [tañas
pueden disfrutar temprano de la eterna luz
que luego se dirige hacia los que estamos aquí abajo.
Ahora sobre las praderas, cubiertas de verde, de las altas
se difunden nuevo brillo y claridad, [pasturas
que gradualmente llegan hasta abajo...
¡Aparece el Sol...! Y, por desgracia, ya cegado,
vuelvo la mirada, con los ojos penetrados de dolor.[428]

427. A medida que se expande la luz del Sol, se reduce la oscuridad del escenario. El pasaje se apoya en la teoría goetheana de los colores, según la cual estos representan el ámbito específicamente humano, a mitad de camino entre la luminosidad y la oscuridad excesivas. En los colores se refleja, con una intensidad admisible para los sentidos humanos, el fenómeno originario de la luz. El rechazo de los extremos, la búsqueda de un redondeo (*Abrundung*), la necesidad de un punto intermedio (*Mittelpunkt*) conciliador, como elementos sustanciales de la estética goetheana, se revelan aquí con nitidez plena. En *Pandora*, Prometeo habla del género humano, por él formado, como de una especie determinada «Para ver lo iluminado, no la luz» (FA I/6, 693); y en esto parece consistir la esencia del destino humano desde la perspectiva de Goethe. La realidad terrena, iluminada por lo divino, es, pues, nuestro *habitat* específico.

428. Este pasaje puede ser relacionado con la aparición del Espíritu de la Tierra al comienzo de *Fausto I*: ahora, más maduro por las experiencias previas, Fausto *renuncia* a contemplar directamente la luz, y resuelve dejar el Sol a sus espaldas.

Así sucede cuando una anhelante esperanza
ha luchado plácidamente para alcanzar el supremo deseo,
y encuentra abiertas las puertas de la realización;
pero ahora surge, de aquellas eternas profundidades,
una exuberancia de llamas, y quedamos confundidos;
queríamos encender la antorcha de la vida,
un mar de fuego nos rodea, ¡qué fuego!
¿Es el amor o el odio lo que, ardiente, nos rodea,
alternando monstruosamente dolor y dichas,
de modo que volvemos a mirar hacia la Tierra
para refugiarnos tras el más juvenil velo?

¡Entonces, que quede el Sol a mis espaldas!
Contemplo con encanto creciente
la cascada, que bramando atraviesa el peñasco.
De caída en caída, se revuelve en mil torrentes,
derramándose luego en otros mil,
lanzando a los aires una masa de espuma tras otra.
Pero cuán majestuosamente, emergiendo de esta tormenta,
se tiende la duradera alternancia del colorido arco,
ora netamente trazado, ora disolviéndose en el aire,
y propagando en torno un aguacero aromático y fresco.
El arco refleja el empeño humano.[429]
Medita sobre ello, y comprenderás mejor:
en el colorido destello poseemos la vida.

---

429. Se explicita aquí la importancia del arco iris –un motivo frecuente en Goethe– en cuanto símbolo de la percepción indirecta, a la que alude en términos aún más claros el verso con el que se cierra la escena, muchas veces citado. En él se desarrolla la idea de que a la humanidad no le ha sido dada la posesión directa de la verdad y de la vida, sino tan solo la observación indirecta de ambas a través del destello (*Abglanz*), otra de las categorías centrales en la poética y en la visión del mundo de Goethe. En el Génesis bíblico, el arco iris aparece ligado a la idea de renacimiento después del diluvio universal; Dios le dice a Noé, en referencia al arco: «Yo pongo mi arco en las nubes y será la señal de la alianza entre mí y la Tierra» (Génesis 9, 13).

PALACIO IMPERIAL[430]

Sala del trono

CONSEJO DE ESTADO *a la espera del emperador.*

TROMPETAS

Entran CORTESANOS *de toda clase, espléndidamente vestidos.*
EL EMPERADOR *llega al trono;*
a su derecha, el astrólogo

EMPERADOR. Saludo a los fieles y amados,
reunidos aquí desde cerca y desde lejos...;
veo al sabio[431] a mi lado,
pero ¿dónde está el bufón?
HIDALGO. Iba inmediatamente detrás de la cola de tu manto,
se precipitó por la escalera;
tuvieron que llevarse a ese montón de grasa,
no se sabe si muerto o borracho.

---

430. La escena muestra una crisis general en el Estado imperial, algunos de cuyos indicios son la corrupción, la violencia, el lujo parasitario de la aristocracia, la bancarrota de las finanzas públicas y el egoísmo y la miseria generales. Las tropas ya no obedecen a sus autoridades, y parece inminente una insurrección popular. La Bula Dorada –en la que se inspira el acta que se firma en la escena «Tienda del emperador rival»–, es decir, el acta de fundación del imperio (1366) resguardada en la Sala Imperial de Frankfurt am Main, y cuya versión original fue enviada por Carlos V a la ciudad en que tenía lugar la coronación, sostenía: «omne regnum in se divisum desolabitur: nam principes ejus facti sunto socii forum» («cada imperio que se divide internamente se arruinará: pues sus autoridades se han convertido en socios de los bandidos»). Esta formulación –que se inspira en Isaías 1, 23 y en Mateo 12, 25– se condice con la convicción goetheana de que en la base de la Revolución Francesa se encuentra la corrupción de la aristocracia y, en particular, en los últimos años del *ancien régime.* La constitución de la corte imperial recuerda la de Maximiliano I, en la que debían desarrollarse las escenas que siguen, de acuerdo con el plan original de Goethe.

431. Es decir, el astrólogo; como consejero del soberano, una figura habitual en las cortes de los siglos XVI y XVII.

SEGUNDO HIDALGO. De inmediato, con prodigiosa rapidez,
se presenta otro en su lugar.[432]
Está exquisitamente ataviado,
pero se ve tan grotesco que todos quedan pasmados;
la guardia lo detiene en el umbral,
con las alabardas cruzadas ante él...
¡Pero allí está, el osado necio!

MEFISTÓFELES. (*Arrodillándose ante el trono.*) ¿Qué es execrado
[y siempre bienvenido?[433]
¿Qué es anhelado y siempre rechazado?
¿Qué es continuamente defendido?
¿Qué es duramente reprendido y acusado?
¿A quién no puedes recurrir?
¿A quién se complacen todos en oír nombrar?
¿Qué se aproxima a las gradas de tu trono?
¿Qué se ha desterrado a sí mismo?

EMPERADOR. ¡Por esta vez, ahorra tus palabras!
Los enigmas no están aquí en su justo sitio;
es asunto de estos caballeros...
¡Resuélvelo tú![434] Me gustaría oírlo.
Me temo que mi antiguo bufón ha emprendido el gran via-
toma su lugar y ven a mi lado. [je;[435]

MEFISTÓFELES *asciende las gradas y se coloca a la izquierda del emperador*

432. Cf. Goethe a Eckermann, el 1/10/1827: «Mefistófeles encuentra en esta corte su verdadero elemento; pronto logra deshacerse del bufón anterior, y quedarse al lado del emperador como nuevo loco y consejero» (Eckermann, 2000: 515; la traducción ha sido corregida).

433. Los versos se refieren posiblemente al propio demonio como «Espíritu de contradicción» (v. 4030).

434. La orden se dirige al bufón de la corte, del que el emperador querría recibir respuestas, en lugar de preguntas.

435. Es decir: ha muerto.

MURMULLOS DE LA MULTITUD[436].
Un nuevo bufón... Nuevo tormento...
¿De dónde viene...? ¿Cómo ingresó...?
El anterior se cayó... Se arruinó...
Era un tonel... Este es flaco como una brizna...

EMPERADOR. ¡Así pues, fieles y amados,
bienvenidos desde cerca y desde lejos!
Os congregáis bajo una buena estrella,
allí arriba están escritas para nosotros la felicidad y la prosperidad.
Pero decidme: en estos días,[437]
en que nos deshacemos de las preocupaciones
y llevamos careta, como corresponde a una mascarada,
y solo querríamos disfrutar de la alegría,[438]
¿por qué hemos de torturarnos celebrando consejo?
Pero como opináis que no podía ser de otra manera,
ya está hecho: que tenga lugar la sesión.

CANCILLER. La suprema virtud, como una aureola,
rodea la cabeza del emperador, solo él
puede ejercerla en forma legítima:

---

436. Estos comentarios no son pronunciados conjuntamente por el coro, sino en forma individual por diferentes individuos o grupos del pueblo reunido ante la corte.

437. Es decir, en tiempos de carnaval.

438. Goethe le comenta a Eckermann que en el emperador ha querido «representar a un príncipe que posee todas las cualidades posibles para perder a su país, lo que, en efecto, acaba por conseguir. No le preocupa el bien de su reino ni de sus súbditos: solo piensa en sí mismo y en hallar cada día algo nuevo con que divertirse» (Eckermann, 2000: 514 y s.). El Consejo de Estado «quiere hacer amonestaciones a su majestad» por la condición en la que se encuentra el país, pero «el alto señor repugna prestar sus oídos imperiales a cosas tan desagradables; preferiría divertirse» (ibíd.: p. 515). El emperador no sabe cumplir con el imperativo de renuncia que, según Goethe, el soberano debería ser el primero en respetar; cf., en el poema «Ilmenau» (1783), dirigido al duque de Weimar: «Solo que aquel que aspira a conducir bien a otros / debe ser capaz de renunciar a muchas cosas» (FA I/1, 268).

¡Justicia...! Lo que todos los hombres aman,
lo que todos exigen, desean, lo que no querrían echar de
depende de él concedérselo al pueblo. [menos,
Pero, ¡ay! ¿De qué les sirven al espíritu humano el entendi-
al corazón, la bondad; a la mano, la aplicación, [miento;
si el Estado es devastado por la fiebre
y cada mal engendra nuevos males?
A quien mira hacia abajo, desde este elevado lugar,
hacia el vasto imperio, le parece una pesadilla,
donde una figura monstruosa engendra otras,
la ilegalidad se impone legalmente
y se despliega un mundo del error.
Este roba tropeles de caballos; ese otro, una mujer,
el cáliz, la cruz y las lámparas del altar;
se ufana de eso durante años
con el pellejo intacto, con el cuerpo ileso.
Entonces acuden los querellantes a la sala,
el juez farolea en su sillón alto,
mientras se alza, en iracunda avalancha,
el creciente alboroto de la rebelión.
Aquel puede ufanarse de su deshonra y crimen,
aquel se apoya en cómplices,
y escuchas que se pronuncia: *¡culpable!*,
en tanto la inocencia solo se apoya en sí misma.
Así todo el mundo quiere disgregarse,
aniquilar lo que es justo;
¿cómo ha de desarrollarse, pues, el sentido,
lo único que nos conduce hacia la justicia?
Al fin, un hombre de buenas intenciones
se inclina ante el que adula, ante el que soborna;
un juez que no puede castigar
se une finalmente al criminal.
Pinto en color negro, y un velo aún más denso
hubiese preferido colocar ante el cuadro.

Pausa

Las decisiones son ineludibles;
cuando todos dañan, cuando todos sufren,
la propia Majestad queda expuesta al saqueo.

GRAN MARISCAL DEL EJÉRCITO. ¡Qué estrépito hay en estos días
[tumultuosos!
Todos quieren golpear y son molidos a golpes,
y hacen oídos sordos a la voz de mando.
El ciudadano detrás de sus muros,
el caballero en su nido rocoso
se han conjurado para oponernos resistencia
y guardan todas sus energías.
El mercenario se torna impaciente,
con fogosidad reclama su salario,
y si no le debiéramos ya nada
simplemente se esfumaría.
Si alguien prohíbe lo que todos quieren
entonces ha sacudido un avispero;
el imperio que debían proteger
se encuentra saqueado y devastado.
Se les permite perpetrar su furia destructora,
ya medio mundo ha sido arrasado;
hay aún reyes allí afuera,
pero ninguno piensa que esto le ataña en absoluto.[439]

TESORERO. ¡Quién puede recurrir a los aliados!
Los subsidios que nos han prometido
llegan tan poco como el agua por las cañerías.
Así, Señor, en vuestros vastos Estados,
¿a qué manos ha pasado la propiedad?
Dondequiera que uno vaya, una nueva persona ocupa la
[casa,

439. El pasaje encierra alusiones a los debates en torno a la posible intervención de las potencias europeas en la Francia revolucionaria.

y pretende vivir en forma independiente,
hay que ver cómo lo hace;
hemos concedido tantos derechos
que ya no tenemos derecho a nada.
Tampoco en los partidos, como quiera que se llamen,
es posible confiar hoy en día;
ya sea que recriminen o elogien,
el amor y el odio se han vuelto indiferentes.
Tanto los gibelinos como los güelfos[440]
se esconden a fin de descansar;
¿quién quiere ahora ayudar a su vecino?
Cada uno tiene que ocuparse de sí mismo.
Las puertas de oro han sido atrancadas,
cada uno raspa y escarba y acumula,
y nuestras cajas permanecen vacías.

MARISCAL DE CORTE. ¡De qué desastres tengo que enterarme [también yo!
Todos los días nos proponemos ahorrar
y cada día necesitamos más.
Todos los días se me presenta una nueva preocupación.
Los cocineros no padecen ninguna carencia;
jabalíes, ciervos, liebres, corzos,
pavos, gallinas, gansos y patos;
los tributos en especie, las rentas seguras
ingresan aún en buenas cantidades.
Pero, a fin de cuentas, falta el vino.
Si, en otros tiempos, en la bodega se acumulaban los barriles
de las mejores cepas y las mejores cosechas,
ahora, el incesante desenfreno
de los nobles señores apura hasta la última gota.

440. Alusión a los partidos –mutuamente enfrentados en la Italia del siglo XIII– de los defensores del emperador (los gibelinos, a partir del nombre del castillo de Waiblingen, posesión de los Hohenstaufen de Suabia) y del papa (güelfos, por *Welfen*, los señores de la casa de Baviera).

El consejo municipal debe ofrecer también sus reservas,
se echa mano a escudillas, a comederos,
y el banquete termina debajo de la mesa.
Ahora tengo que pagar, tengo que abonar todos los sueldos;
el judío no tendrá consideraciones conmigo;[441]
él proporciona anticipos
que engullen por adelantado año tras año.
Los cerdos no engordan,
el colchón de la cama ya está empeñado,
y el pan que se lleva a la mesa ha sido comido por anticipado.

EMPERADOR. (*Después de reflexionar un momento, a* MEFISTÓFELES.) Dime, bufón, ¿conoces tú también alguna miseria?

MEFISTÓFELES. De ningún modo. ¡Basta con mirar el esplendor
[que nos rodea,
y también a ti y a los tuyos...! ¿Puede faltar la confianza
donde la Majestad rige de manera incondicionada,
donde el poder está dispuesto a disipar la hostilidad?
¿Donde la buena voluntad, fortalecida por la inteligencia,
y una variada actividad están al alcance de la mano?
¿Qué podría unirse para provocar una desgracia,
para propagar las tinieblas, donde brillan tales estrellas?

MURMULLOS.

Es un artero... Se las sabe bien...
Recurre a mentiras... Mientras funcione...
Ya sé... Lo que se esconde detrás...
¿Y qué más hay, entonces...? Un proyecto...

MEFISTÓFELES. ¿Dónde no falta alguna cosa en este mundo?
A este le falta esto; a aquel, aquello; pero aquí falta el dinero.
Sin duda, no es posible levantarlo a paladas del piso;
pero la sabiduría sabe procurar lo más profundo.

---

441. Se evoca aquí a los grandes financistas judíos a los que recurrían los imperios europeos, tal como lo hizo, durante el siglo XVII, el emperador Rodolfo II con el banquero Mordejai Meisel.

En las venas de las montañas, en los fundamentos de los
es posible encontrar oro acuñado y sin acuñar, [muros
y si me preguntáis quién ha de sacarlo a la luz, os diré:
la capacidad natural y espiritual del hombre talentoso.

CANCILLER. Naturaleza y espíritu... así no se les habla a cris-
Por ello son incinerados los ateos, [tianos.
porque tales discursos son sumamente peligrosos.
La naturaleza es pecado, el espíritu es el diablo,
entre ambos alientan a la duda,
su hijo contrahecho e híbrido.
¡No nos vengan con eso...! De las antiguas tierras del empe-
solo han surgido dos linajes; [rador
ambos sostienen dignamente su trono:
se trata de los santos y de los caballeros;[442]
ambos resisten cualquier tormenta
y reciben en recompensa la Iglesia y el Estado.
En la mente plebeya de espíritus confundidos
se desarrolla una resistencia:
¡se trata de los herejes!, ¡de los brujos![443]
Y estos corrompen la ciudad y el campo.
Y ahora quieres, con desfachatadas bromas,
introducirlos de contrabando en estas altas esferas;
os apoyáis en corazones corrompidos
que son muy afines al bufón.

---

442. Es decir, el clero y la nobleza, los dos pilares del feudalismo.

443. En carta de Goethe a Zelter del 20/11/1829, se lee: «La Iglesia romana trató desde siempre a los herejes y a los conjuradores de demonios como idénticos, y les impuso la condena más estricta, como a todo lo que podía llamarse adivinación e interpretación de los signos astrológicos. Con el aumento de los conocimientos, con la comprensión más honda del funcionamiento de la naturaleza, parece haberse acrecentado también la búsqueda de misteriosas fuerzas prodigiosas. El protestantismo liberó a los hombres de todo temor ante los castigos eclesiásticos; [...] y así parece haberse desarrollado, a mediados del siglo dieciséis, esta ocupación con el demonio y con la magia que antes solo había morado entre el confundido vulgo».

MEFISTÓFELES. ¡En esto reconozco a los eruditos!
Lo que no palpáis está a millas de vosotros;
lo que no comprendéis para vosotros no existe en absoluto;
lo que no calculáis creéis que no es verdadero;
lo que no pesáis no tiene para vosotros peso alguno;
lo que no acuñáis, en vuestra opinión, no tiene valor.

EMPERADOR. Con esto no están resueltas nuestras carencias,
¿qué pretendes ahora con tu sermón de cuaresma?[444]
He tenido demasiado del eterno «como» y «si»;
falta dinero; pues bien: consíguelo, entonces.

MEFISTÓFELES. Conseguiré lo que queráis, e incluso más;
por cierto que es una tarea liviana, pero lo liviano es pesado;
el dinero está allí, pero para que uno lo extraiga;
ese es el arte, ¿quién sabe cómo proceder?
Pensad tan solo: en aquellas épocas de terror
en que ríos humanos inundaban campo y pueblo,
este y aquel –tan aterrorizados se encontraban–
ocultaron su bien más preciado en tal y cual lugar.
Así fue, desde siempre, en tiempos de los poderosos romanos,
y así continuó ocurriendo, hasta ayer, incluso hasta hoy.
Todo se encuentra aún enterrado en el suelo.
El suelo es del emperador, son suyos los tesoros.

TESORERO. Para ser un bufón, no habla nada mal;
ese es, en verdad, el derecho del antiguo emperador.

CANCILLER. Este Satán os tiende lazos de oro:
no se procede así con cosas pías y justas.

MARISCAL DE CORTE. Si nos consigue tan solo esos dones bien-
[venidos en la corte,
me complacería incurrir en alguna injusticia.

---

444. Aquí, la pregunta tiene un matiz irónico, ya que el «sermón» de Mefistófeles alude a las «carencias» (= privaciones) a las que se ven expuestos los súbditos.

GRAN MARISCAL DEL EJÉRCITO. El bufón es astuto, le promete
[a cada uno lo que necesita;
el soldado no pregunta de dónde procede.
MEFISTÓFELES. Y si creéis acaso que os engaño,
¡aquí está el hombre! ¡Consultad al astrólogo!
En los diversos círculos, conoce la hora y la casa;[445]
di, pues: ¿qué aspecto presenta el cielo?
MURMULLOS.
Son dos bribones... Se entienden entre ellos...
El bufón y el visionario... Tan cerca del trono...
Un viejo poema... tantas veces repetido...
El bufón le sopla al oído... El sabio habla...[446]
ASTRÓLOGO. (*Habla;* MEFISTÓFELES *le sopla.*) El propio Sol es
[oro puro;[447]
Mercurio, el mensajero, presta servicios por el favor y el
[sueldo;
la señora Venus os ha cautivado a todos,
temprano y tarde os mira con dulzura;
la casta Luna es obstinada y caprichosa;
Marte, si no os alcanza, os amenaza con su fuerza.

---

445. Alusión a la división astrológica del globo celeste en círculos concéntricos; a cada uno de los siete planetas reconocidos se le atribuía la casa en la que él regía, y se colocaba cada hora bajo la influencia de un astro determinado. De acuerdo con esto, los astrólogos de la corte, durante los siglos XVI y XVII, calculaban el tiempo propicio para acometer una empresa, y predecían el futuro.

446. Es decir: Mefistófeles le susurra al astrólogo lo que este debería decir. La práctica tradicional de colocar un apuntador oculto que les dictaba a los actores el texto cuando estos no lo recordaban es proyectada aquí irónicamente al interior del propio escenario.

447. De acuerdo con la doctrina cosmológico-alquímica de las correspondencias, los planetas –designados según los nombres de los dioses paganos– eran puestos en relación con metales. El astrólogo menciona, sucesivamente, a Mercurio (azogue), Venus (cobre), la Luna (plata), Marte (hierro), Júpiter (estaño) y Saturno (plomo), que aparecen ordenados de acuerdo con su creciente distancia respecto del Sol.

Y Júpiter sigue siendo el más bello lucero,[448]
Saturno es grande, pero para el ojo es distante y pequeño.
No lo respetamos mucho como metal,
es de escaso valor, pero de gran peso.
¡Sí!; si la Luna se une gentilmente al Sol,
y el oro a la plata, entonces el mundo será ameno;
todo lo demás habrá de conseguirse:
palacios, jardines, pequeños pechos, mejillas rojas,
todo esto lo consigue el hombre altamente erudito,[449]
que logra lo que no es posible para ninguno de nosotros.

EMPERADOR. Oigo dos veces lo que dice
y, sin embargo, no me convence.

MURMULLOS.
¿Qué nos interesa...? Inútil diversión...
Profecías de calendario... Alquimia...
Lo he oído a menudo... y lo he esperado en vano...
Y si lo logra... es un pícaro...

MEFISTÓFELES. Ahí están, en derredor, llenos de asombro,
no confían en el gran hallazgo;
uno dice disparates sobre mandrágoras;[450]

---

448. «der schönste Schein»: la palabra *Schein* puede significar «luz», «destello», pero también «ilusión» o «apariencia». La expresión *schöner Schein* («bella apariencia») aparece recurrentemente en la estética del idealismo alemán. En *Der Sammler und die Seinigen* («El coleccionista y su círculo», 1799) de Goethe, se habla de la verdad artística en cuanto *schöner Schein* (cf. el final de la primera sección de la séptima carta).

449. Mefistófeles, en su carácter de apuntador, introduce con estas palabras a Fausto, que aún no se ha hecho presente en la corte.

450. De acuerdo con una creencia supersticiosa muy difundida, la mandrágora crece debajo de los patíbulos, alimentada por el semen que eyaculan los ahorcados en el momento de morir. Según Flavio Josefo (*Bellum Iudaicum* 7, 6, 3), el procedimiento para extraerla consistía en cavar alrededor de la mandrágora, de modo que solo se dejara a la vista una pequeña parte de la raíz; una vez hecho esto, se amarra la raíz a un perro que, al tratar de seguir a la persona que lo ató, arranca la mandrágora, pero muere en el acto. Se decía también

otro, sobre el perro negro.
¿Qué importancia tiene que uno haga bromas,
que otro culpe a la brujería,
si alguna vez siente un cosquilleo en la planta de los pies,[451]
si ya no puede caminar con paso seguro?

Todos vosotros sentís la influencia oculta
de la naturaleza, eternamente activa;
y, desde las regiones más profundas,
asciende, deslizándose, un rastro vivo.
¡Si sentís un hormigueo en todos los miembros,
si algún lugar se torna siniestro,
emplead de inmediato pala y laya, con resolución:
allí se encuentra el músico, allí el tesoro![452]

MURMULLOS.

Siento como si tuviera pies de plomo...
Siento calambres en el brazo... Es la gota...
Me pica el dedo gordo...
Me duele toda la espalda...
De acuerdo con tales signos, aquí
se hallaría el coto más rico en tesoros.

---

que, en el momento de ser arrancada, la mandrágora emitía un grito mortal, por lo que era preciso taparse los oídos o amortiguar el ruido mediante el toque de trompetas. Se atribuía a la mandrágora toda clase de efectos mágicos y medicinales; así, se la empleaba como afrodisíaco, o como medio para rastrear el oro, ganar dinero, triunfar en procesos, adivinar el futuro, ponerse a cubierto de maleficios, prevenir heridas y eludir la prisión.

451. Alusión a la rabdomancia; es decir: a la creencia en que ciertos sujetos particularmente sensibles pueden descubrir la presencia de metales, corrientes de agua o minas carboníferas al experimentar cosquilleos u hormigueos en diferentes partes del cuerpo, pero sobre todo en los pies.

452. De acuerdo con un refrán, en el sitio en el que uno tropieza se encuentra enterrado un músico (de allí el «paso de baile» que supone el traspié).

EMPERADOR. ¡Apúrate! Ya no te escaparás,
prueba las pompas de jabón de tus mentiras
y muéstranos de inmediato los nobles lugares.
¡Depongo espada y cetro
y, con mis propias manos sublimes,
me propongo consumar la obra, si es que no mientes;
o enviarte al infierno, si es que estás mintiendo!

MEFISTÓFELES. Sabría encontrar, en todo caso, el camino que [conduce allí...
Pero no puedo aludir con bastante insistencia
a lo que por allí yace aguardando, sin poseedor.
El campesino que ara el surco
levanta, con el terrón, un puchero de oro;
espera obtener salitre[453] del muro de barro
y, aterrado, regocijado, en su menesterosa mano
encuentra un dorado cilindro de oro.
¡Qué bóvedas tendrán que ser voladas,
en qué abismos, por qué galerías
debe aventurarse aquel que tiene conciencia del tesoro,
hasta llegar a las cercanías del averno!
En amplios y antiquísimos sótanos,
se ve colocado ante tazones,
bandejas, platos de oro, dispuestos en fila;
hay allí copas de rubí,
y si quiere él servirse de ellas,
encuentra al lado una bebida añeja,
pero –debéis creer en quien tiene experiencia–
podrida desde hace tiempo está la madera de las duelas;
el tártaro le procuró al vino un tonel.

---

453. Empleado en la preparación de medicamentos, el salitre era extraído de la tierra húmeda de viejas construcciones y de sótanos; también se lo encontraba en establos, donde se originaba a partir de los excrementos y de los vapores salados que despedía la orina de los animales.

Las esencias de esos vinos nobles,
no solo el oro y las joyas,
están circundados por la noche y el horror.
El sabio investiga aquí sin descanso;
es una insignificancia conocer bajo la luz del día,
los misterios están en su casa entre las tinieblas.

EMPERADOR. ¡Te los dejo a ti! ¿De qué sirven las tinieblas?
Si algo posee valor, debe exponerse a la luz del día.
¿Quién distingue al bribón en lo profundo de la noche?
Todas las vacas son negras, como son pardos todos los gatos.
Las ollas de allí abajo, llenas de oro...,
emplea tu arado, y sácalas a la luz.

MEFISTÓFELES. Toma el pico y la laya, cava tú mismo,
el trabajo de campesino te hará grande,
y un rebaño de becerros de oro[454]
surgirá del suelo.
Pues sin vacilar, con arrobamiento,
podrás ataviarte tú mismo, y ataviar a tu amada;
una luminosa piedra colorida y brillante realza
la belleza, como la majestad.

EMPERADOR. ¡Rápido, rápido! ¡Hasta cuándo habrá que esperar!

ASTRÓLOGO. (*Como más arriba*[455].) Señor, modera un anhelo [tan apremiante,
deja que pase la colorida fiesta;[456]
un ánimo distraído no nos conduce a la meta.
Primero tenemos que moderarnos en la serenidad de ánimo,
merecer lo inferior a través de lo superior.
Que aquel que quiere el bien primero sea bueno;
que aquel que quiere la alegría apacigüe su sangre;
que aquel que pide vino pise uvas maduras;
que aquel que espera milagros fortalezca su fe.

---

454. Cf. Éxodo 32.

455. Repitiendo lo que le susurra Mefistófeles.

456. Es decir, el inminente carnaval.

EMPERADOR. ¡Que el tiempo esté dedicado, pues, a la alegría!
Y que llegue de buen grado el miércoles de ceniza.
Con regocijo tanto mayor, en todo caso,
celebremos más alegremente el alocado carnaval.

Trompetas, EXEUNT.[457]

MEFISTÓFELES. Cómo se encadenan merecimiento y dicha
es algo que jamás comprenden los necios;
si tuvieran la piedra filosofal,[458]
no habría filósofo para la piedra.

---

457. (Latín): «Se van».

458. *Lapis philosophorum*, el medio al que pretendían recurrir los alquimistas para producir oro. A través de este parlamento, Mefistófeles abandona su papel para dirigirse al público.

Amplio salón con aposentos laterales, decorado y dispuesto para la mascarada[459]

HERALDO. No os imaginéis que estáis dentro de los confines
[de Alemania,
con sus danzas del diablo, de locos y de muertos;
os espera una alegre fiesta.
El señor, en sus viajes por Roma,
en su beneficio y para complaceros,
ha cruzado los altos Alpes
y ha conquistado un alegre reino.
El emperador, besando las sandalias sagradas,[460]
pidió primero el derecho al poder,[461]
y al ir en busca de la corona
nos trajo también la capucha.[462]
Ahora todos hemos renacido;
todo hombre de mundo
se la coloca cómodamente sobre la cabeza y las orejas;
ella hace que se parezca a los excéntricos locos,
pero él, debajo de la capucha, es tan sabio como puede.

---

459. Después de la «Noche de Walpurgis Clásica», que abarca casi 1500 versos, esta escena, con sus 922 versos, es la más extensa de la obra. La inspiración fundamental para la escena procede de la compilación de Antonio Francesco Grazzini *Tutti i Trionfi, carri, mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze da tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559* («Todos los Triunfos, carros, máscaras o Cantos carvanalescos que anduvieron por Florencia en tiempos de Lorenzo de Médicis, el Magnífico, en el año 1559», 1750), al que Goethe definió, en una anotación del diario del 11/8/1827, como «el más espléndido monumento de la época florentina y de Lorenzo de Médici».

460. Es decir, el beso que daba el emperador a las sandalias del Papa.

461. Hasta la «Paz de las Religiones» de Augsburgo (1555), el Papa se encargaba de coronar al emperador de Alemania.

462. Referencia a la capucha del bufón. El heraldo trata de decir que el emperador ha traído de Italia, no solo el cargo de dignatario, sino también el carnaval.

Veo ya cómo se congregan,
se separan vacilantes, se unen afablemente en parejas;
con impertinencia se une un coro a otro.
Entran, salen, infatigablemente;
pero, en definitiva, como siempre,
con sus cien mil bufonadas, el mundo
sigue siendo un único gran loco.

JARDINERAS[463]. (*Canto, con acompañamiento de mandolinas.*)

Para obtener vuestra aprobación
nos hemos ataviado esta noche;
las jóvenes florentinas[464]
han emulado el esplendor de la corte alemana.

Nuestros rizos castaños
hemos ornado con alegres flores;
hilos de seda, copos de seda
cumplen aquí su papel.

Pues consideramos meritorio,
totalmente encomiable
que nuestras flores, con su artificial brillo,[465]
sigan floreciendo durante todo el año.

Toda clase de retazos coloridos
han sido dispuestos simétricamente;

---

463. En tiempos de Goethe, se llamaba «jardineras» a las mujeres que trabajaban en los jardines de recreo; se les encargaban las tareas de llevar las frutas y flores al mercado, de abrir y cerrar las puertas para que entraran y salieran los paseantes, y de ofrecerles a estos un ramo de flores a cambio de una propina.

464. Alusión al libro de Grazzini ya mencionado.

465. Ya a finales del siglo XVIII se había importado de Italia la moda de fabricar flores artificiales. Antes de ser la compañera y, luego, la mujer de Goethe, Christiane Vulpius trabajó como costurera en el taller Bertuch de Weimar, donde se producían flores artificiales con encaje, terciopelo y seda.

podéis burlaros de cada uno,
pero el todo os atrae.

Somos bonitas a la vista,
jardineras y elegantes;
pues el natural de las mujeres
está muy emparentado con el arte.

HERALDO.

Dejad ver los ricos cestos
que lleváis sobre vuestras cabezas
y que, coloridos, se arquean en vuestros brazos.
Que cada uno elija lo que le plazca.
¡Pronto, que en la glorieta y en los senderos
se manifieste un jardín!
Tanto las vendedoras como la mercancía
merecen que se congreguen en torno a ellas.

JARDINERAS.

¡Comerciad, entonces, en este alegre lugar
pero que no haya regateo!
Y que, con palabra bien meditada y concisa,
cada uno sepa lo que tiene.

RAMA DE OLIVO CON FRUTOS.

No envidio ninguna plétora de flores,
evito todas las disputas;
están en contra de mi naturaleza:
soy la fuente de energía de las regiones[466]
y, como prenda segura,
señal de paz para todos los campos.[467]
Hoy, espero, he de conseguir
adornar dignamente una bella cabeza.

---

466. La aceituna y el aceite de oliva, como alimentos ineludibles en la dieta italiana.

467. La rama de olivo; desde la Antigüedad, símbolo tradicional de la paz.

CORONA DE ESPIGAS. (*Dorada.*)
Los dones de Ceres,[468] para adornaros,
se mostrarán graciosos y adorables:
que aquello que la utilidad más ansía
sea bello como ornamento vuestro.

CORONA DE FANTASÍA.
¡Que coloridas flores, semejantes a malvas,
surjan del musgo, como prodigiosa floración!
Esto no es usual en la naturaleza,
pero lo produce la moda.

RAMO DE FANTASÍA.
A deciros mi nombre
no se atrevería Teofrasto;[469]
y, con todo, espero agradar
si no a todas, al menos sí a más de una,
a quien podría acomodarme
si me enlaza en sus cabellos,
si puede decidirse
a darme un lugar junto a su corazón.

DESAFÍO[470]

Que policromas fantasías
florezcan para la moda del día;
que asuman una forma prodigiosa y extraña,
tal como no las desarrolla jamás la naturaleza;
¡tallos verdes, campanillas doradas,
asomaos entre los abundantes rizos...!

CAPULLOS DE ROSA.
Pero nosotros nos mantenemos ocultos:
feliz aquel que nos descubre lozanos.

---

468. Diosa de la Tierra y de la agricultura en la mitología romana.
469. (Ca. 371 - ca. 287 a. C.): filósofo griego; autor, entre otras obras, de dos tratados de botánica: *De historia plantarum* y *De causis plantarum*.
470. Es decir, un discurso que provoca una disputa.

Cuando se anuncia el verano,
se inflama el capullo de la rosa,
¿quién puede sustraerse a tal dicha?
La promesa, la concesión,
en el reino de Flora,[471] dominan
a la vez la mirada, el sentido y el corazón.

[*Bajo verdes glorietas, las* JARDINERAS *disponen delicadamente su mercadería.*]

JARDINERO. (*Canto con acompañamiento de tiorbas*[472].)
Ved cómo las flores brotan serenamente
y ciñen encantadoras vuestra cabeza;
las frutas no han de tentar,[473]
es posible disfrutar de ellas saboreándolas.

Sus tostados rostros[474] os ofrecen
las cerezas, los duraznos, las ciruelas reales;
¡comprad! Pues la lengua y el paladar
son mejores jueces que el ojo.

¡Venid a disfrutar las frutas más maduras
con gusto y con placer!
Es posible poetizar sobre rosas;
a las manzanas, hay que morderlas.

Permitid que nos unamos
a vuestra rica juventud en flor,
y la abundancia de mercancías maduras
apilaremos, como buenas vecinas.

---

471. En la mitología romana, diosa de las flores.
472. Instrumento musical parecido al laúd, pero de mayores dimensiones. Posee dos mangos y ocho cuerdas más para los bajos.
473. Alusión a la «tentación» de Eva y Adán en el Paraíso Terrenal mediante el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal.
474. Es decir: los rostros de las jardineras.

Bajo alegres guirnaldas,
en la arcada de las ornadas glorietas,
es posible encontrar todo reunido:
capullo, hojas, flor, fruta.

En medio de cantos alternados, con acompañamiento de guitarras y tiorbas, los dos coros siguen distribuyendo sus mercancías en forma escalonada, y ofreciéndolas.

MADRE *e* HIJA

MADRE.

Muchacha, cuando viniste al mundo
te atavié con una cofia;
tenías un rostro tan encantador
y un cuerpecito tan delicado...
Ya te imaginaba como novia;
luego, casada con el más rico,
te imaginaba como una mujercita.

¡Ay! Ahora algunos años
han pasado ya en vano;
la abigarrada banda de pretendientes
ha desfilado con rapidez;
bailabas ágil con uno,
le hacías a otro una fina señal
con el codo.

Cuanta fiesta quepa imaginar
se celebró inútilmente;
el juego de las prendas y el del gallo ciego
no sirvieron de nada;
hoy los necios andan sueltos;
abre tu escote, querida,
que alguno quedará atrapado.

ALGUNAS COMPAÑERAS *jóvenes y bellas se suman; comienzan a conversar familiarmente, en voz alta.*

PESCADORES Y CAZADORES DE PÁJAROS *con redes, anzuelos y palos engomados,*[475] *además de otros artefactos, entran y se mezclan con las bellas muchachas. Las recíprocas tentativas para atraer, atrapar, escapar y retener dan ocasión a los más agradables diálogos.*

LEÑADORES. (*Entran, impetuosos y toscos.*)
¡Haced lugar! ¡Abrid un claro!
Necesitamos espacio,
talamos árboles
que crujen, caen;
y cuando los acarreamos
hay colisiones.

En alabanza nuestra
absteneos de toda crítica;
pues si hombres rudos
no trabajaran también en el país,
¿cómo se las arreglarían
los refinados,
por ingeniosos que sean?
Aprended esto;
pues os congelaríais
si no sudáramos.

POLICHINELAS[476]. (*Torpes, casi ridículos.*)
Vosotros sois los locos,
que habéis nacido encorvados.

---

475. Palos untados con goma empleados en la caza de pájaros.
476. Polichinela (del italiano *Pulcinella* y del napolitano *Pulecenella*) es un personaje de la *commedia dell'arte*, de origen napolitano. Solía aparecer vestido de blanco y llevar un gorro puntiagudo. De nariz y mentón prominentes, avanzaba dando saltos y gritaba con voz chillona. Sus orígenes se remontan al siglo XVI.

Nosotros somos los astutos,
que nunca hemos cargado nada;
pues nuestros gorros,
sacos y trapos
son fáciles de acarrear;
y con comodidad,
siempre ociosos,
llevando pantuflas,
corremos por el mercado
y a través de las multitudes,
nos ponemos a mirar boquiabiertos
y a cantar como gallos;
después de hacer tal alboroto,
a través del gentío y la multitud
nos deslizamos como anguilas,
comenzamos a brincar
y a hacer bullicio todos juntos.
Podéis alabarnos,
podéis insultarnos,
lo aceptaremos.

PARÁSITOS[477]. (*Aduladores y ávidos.*)

Vosotros, aplicados cargadores,[478]
y vuestros cuñados
los carboneros
son nuestros hombres.
Pues todas las reverencias,
los asentimientos de cabeza,
las fórmulas tortuosas,
la duplicidad oportunista
que sopla aire cálido y frío

---

477. En la comedia antigua, oportunistas aduladores en los banquetes de los ricos.

478. Se refiere a los leñadores.

según place a cada uno;[479]
¿de qué sirve todo eso?
De nada sirve que un fuego,
incluso enorme,
caiga del cielo
si no hay haces de leña
y fardos de carbón
que hagan arder
todo el fogón.
Entonces se asa y se hierve,
se cocina y se fríe.
El verdadero *gourmet*,
el lameplatos,
huele el asado,
presiente los pescados;
esto incita a hazañas
en la mesa del protector.

BORRACHO. (*Aturdido.*)
¡Hoy no vayáis a contrariarme!
Me siento tan franco y libre;
aire fresco y alegres canciones
he venido por mí mismo a buscar.
¡Y así es que bebo! ¡Bebo, bebo!
¡Brindad, vosotros! ¡Chinchín, chinchín!
¡Tú, que estás ahí atrás, ven aquí!
Brinda, y todo está bien.

Mi querida mujer gritaba, enfurecida,
se mofaba de este colorido traje
y, como me pavoneaba,
me tildó de maniquí.[480]

---

479. Referencia a la fábula de Esopo «El hombre y el sátiro».
480. Maskenstock: el soporte de madera en el que se guardaban las máscaras de carnaval.

Pero ¡bebo! ¡Bebo, bebo!
¡Choquemos los vasos! ¡Chinchín, chinchín!
¡Maniquíes, brindad!
Cuando los vasos suenan, está todo bien.

No digáis que estoy confundido,
me encuentro donde me agrada.
Si el patrón no fía, fía la patrona,
y a fin de cuentas, fía la criada.
¡Siempre bebo! ¡Bebo, bebo!
¡Arriba, vosotros! ¡Chinchín, chinchín!
¡Que cada uno brinde a la salud del otro! ¡Y así sucesivamente!
Me parece que siempre ha sido así.

Cómo y dónde me divierto
poco importa, con tal que lo haga;
dejadme yacer donde me encuentro,
pues no consigo ya tenerme en pie.

CORO.

¡Que cada hermano beba, beba!
¡Brindad vivamente un chinchín, chinchín!
Permaneced firmes sobre el banco y el maderaje,
ha terminado todo para ese, que está ya debajo de la mesa.

EL HERALDO *anuncia a diversos poetas.*[481] *Poetas de la naturaleza, bardos de la corte y de caballería, poetas tiernos y entusiastas. En medio de la multitud formada por competidores de toda clase, ninguno deja que el otro se exprese. Uno pasa y dice unas pocas palabras.*

SATÍRICO.

¿Sabéis qué es lo que a mí, como poeta,
habría de complacerme más?

---

481. Representan diferentes corrientes del Romanticismo. De ellos se distingue el satírico, quien dice (como lo hicieron Goethe y Schiller con las *Xenias*) lo que los demás no querrían escuchar.

Poder cantar y decir
lo que nadie querría oír.

Los poetas de la noche y los sepulcros[482] *se excusan, ya que en este preciso momento están implicados en la más interesante conversación con un vampiro que acaba de resucitar, a partir de la cual podría desarrollarse quizás un nuevo tipo de poesía; el heraldo tiene que permitirlo, y convoca entretanto a la mitología griega, que, incluso bajo una máscara moderna, no pierde ni su carácter ni su encanto.*[483]

LAS GRACIAS[484]

AGLAYA.

Traemos gracia a la vida;
aportad gracia al dar.

---

482. En una reseña de 1828 de *La Guzla, poésies illyriques*, Goethe deplora que el autor del libro, Mérimée, se precie, como «un verdadero romántico, en producir lo más espectral; ya sus localidades buscan producir espanto: iglesias nocturnas, cementerios, encrucijadas, cabañas de ermitaños, peñascos y abismos rocosos asedian al oyente cargados de presagios; ahora aparecen a menudo personajes recién muertos, amenazantes y aterradores [...]. El atroz vampirismo con todo su séquito, los efectos nocivos de una mirada perversa, los más repulsivos de los cuales, con dobles pupilas, son temidos en el más alto grado; en suma, los objetos más asquerosos» (WA I, 42.1, 282).

483. En conversación con Eckermann del 14/3/1830, Goethe deplora la determinación «ultrarromántica» de excluir de la poesía a la mitología antigua: «Comienza a considerarse como aburrida la expresión de sentimientos y de acciones nobles, y en vez de ellas se emplean como tema toda clase de extravagancias. En sustitución de las bellas figuras de la mitología griega, aparecen demonios, brujas y vampiros, y los héroes sublimes de antes tienen que dejar el puesto a bribones y galeotes» (Eckermann, 2000: 560).

484. Las Gracias o Cárites eran, entre los griegos, las diosas del encanto, la benevolencia y la gratitud. En Hesíodo, las tres Gracias eran Aglaya, Eufrosina y Talía; en lugar de esta última coloca Goethe, como diosa de la gratitud, a Hegémona.

HEGÉMONA.

Aportad gracia al recibir,
es agradable obtener lo deseado.

EUFROSINA.

Y que en el curso de plácidos días
sea sumamente gracioso el agradecimiento.

LAS PARCAS[485]

ÁTROPOS.

A mí, la más vieja, a hilar
me han invitado en esta ocasión;
mucho para pensar, mucho para cavilar
hay en el delicado hilo de la vida.

A fin de que sea flexible y blando para vos,
he sabido elegir el lino más fino;
a fin de que sea liso, delgado y parejo
lo devanará mi diestro dedo.

Si en la diversión y la danza
queréis mostraros demasiado exuberantes,
pensad en los límites de este hilo,
¡cuidaos! Podría desgarrarse.

CLOTO.

Sabed que en estos días
me ha sido confiada la tijera;
pues la conducta de nuestra anciana
no era muy edificante.

Estira los más inútiles hilos
a la luz y el aire;

---

485. Las Parcas eran las personificaciones del destino. De acuerdo con la mitología, Cloto presentaba una rueca de la que Láquesis iba devanando un hilo, equivalente a una vida humana; cuando este hilo alcanzaba la longitud debida, Átropos lo cortaba con sus tijeras.

la esperanza de los más espléndidos hilos
arrastra, al cortar estos, hacia la tumba.

Pero también yo, en plena juventud,
me equivoqué cien veces;
hoy, a fin de que me mantenga refrenada,
la tijera permanece en el estuche.

Y así me place estar sujeta
y miro amigablemente este lugar;
vosotras, en estas horas libres,
seguid bullendo todo el tiempo.

LÁQUESIS.
A mí, que soy la única razonable,
se me ha encargado preservar el orden;
mi devanadera, siempre viva,
no se ha apresurado jamás.

Los hilos vienen, los hilos se devanan,
a cada uno le muestro su camino,
no permito que ninguno se desvíe,
tiene que ajustarse al ovillo.

Si alguna vez me olvidara
temería por el mundo;
las horas cuentan, los años miden
y el tejedor se lleva la madeja.[486]

HERALDO. A las que ahora vienen no las reconoceréis,
por versados que seáis en los escritos antiguos.
Aunque hacen tanto mal, al verlas
las consideraríais huéspedes oportunas.

---

486. El tejedor: la Naturaleza divinizada, que recibe la madeja; cf. el Espíritu de la Tierra, vv. 508 y s.: «así obro, en el rugiente telar del tiempo, / y tejo el vivo ropaje de la Divinidad».

Las Furias,[487] aunque nadie quiera creerlo,
son bellas, bien formadas, amigables, jóvenes;
admitidlas entre vosotros, y sabréis
que estas palomas hieren como serpientes.

Sin duda son maliciosas, pero en estos días,
cuando cada loco se vanagloria de sus carencias,
tampoco ellas anhelan tener fama de ángeles,
y admiten ser el tormento de la ciudad y el campo.

LAS FURIAS

ALECTO.
¿De qué os sirve eso? Confiaréis en nosotras,
pues somos bellas y jóvenes y aduladoras gatitas;
si alguno de vosotros tiene una amada,
le rascaremos las orejas

hasta que podamos decirle, mirándolo a los ojos,
que, al mismo tiempo, ella le hace guiños a tal y a cual;
que es tonta, contrahecha y cojea
y, si es su novia, que no vale nada.

Sabemos también cómo atormentar a la novia:
¡su amigo, hace unas pocas semanas,
le ha dicho a tal mujer algo despreciable acerca de ella...!
Si se reconcilian, aún quedará algo pendiente.

MEGERA.
¡No es más que una diversión! Pues, una vez que están casa-
yo entro en funciones y sé, en todos los casos, [dos,
agriar la más hermosa felicidad mediante caprichos;
el ser humano es cambiante, cambiantes son las horas.

---

487. Las Furias o Erinias eran personificaciones de la venganza. Alecto era la encargada de castigar los delitos morales; Megera, los de infidelidad; Tisífone, los de sangre.

Y nadie que tenga firmemente entre sus brazos lo que ha
[deseado,
desde la suprema felicidad a la que se ha habituado,
deja de desear tontamente lo que desea todavía más;
huye del Sol, y quiere calentar el hielo.

Sé cómo conducirme con todo esto,
y traigo a Asmodeo,[488] el fiel,
para que esparza la desdicha en el tiempo propicio,
así corrompo a la humanidad de a pares.

TISÍFONE.
En lugar de malas lenguas, mezclo y afilo
veneno y daga para el traidor;
si amas a otra, tarde o temprano
te habrá subyugado la corrupción.

¡Es preciso que lo más dulce de los instantes
se convierta en espuma y hiel!
Aquí no hay regateo, no hay comercio...
Tal como lo ha cometido, ha de expiarlo.

¡Que nadie hable de perdón!
Ante las rocas expongo mi causa,
¡oíd! El eco responde: venganza;
y aquel que es cambiante, no debe vivir.

HERALDO. Tened la bondad de haceros a un lado,
pues lo que ahora viene no es de vuestro género.[489]

---

488. Demonio bíblico, tradicionalmente asociado con la lubricidad. Aparece en Tobías 3, 8, donde se dice que Sara «había tenido siete maridos, y el perverso demonio Asmodeo los había matado antes de que la conocieran maritalmente». Tobías consigue finalmente librarse de Asmodeo gracias a la ayuda del arcángel Rafael.

489. En el elefante que se describe a continuación encuentra Schöne un símbolo del imponente poder popular del imperio (FA VII/2, 440), y sugiere interpretar todo el pasaje como alegoría política. A propósito de la figura del elefante comentó Goethe, en conversación con Eckermann del 20/12/1829: «No sería el primer elefante que

Veis cómo se acerca una montaña
de cuyos flancos cuelgan imponentes tapices,
una cabeza con largos dientes, y con trompa de serpiente;
es un enigma, pero ya os revelo la clave.
En su lomo está sentada una mujer delicada y tierna,
que con fina vara la conduce[490] con rigor;
la otra, de pie en lo alto, magnífica y sublime,
está rodeada por un resplandor que me enceguece sobremanera.
A su lado avanzan, encadenadas, mujeres nobles:
una se ve temerosa; la otra, alegre;
una desea; la otra se siente libre.
Que cada una de ellas diga quién es.

TEMOR.

Brumosas antorchas, lámparas, luces
brillan a través de la confusa fiesta;
entre estos rostros embaucadores
la cadena, ¡ay!, me mantiene cautiva.

¡Fuera, ridículos reidores!
Vuestras irónicas sonrisas despiertan sospechas;
todos mis adversarios
me acosan en esta noche.

¡Aquí! Un amigo se ha convertido en enemigo,
ya conozco su máscara;
aquel querría asesinarme,
y ahora que lo he descubierto, se esfuma.

---

se viera en escena [...]. En París hay uno que representa todo un papel; pertenece a un partido popular y le quita la corona a un rey, poniéndosela luego a otro, lo que debe producir un efecto grandioso. Luego, cuando, terminada la pieza, los aplausos llaman al elefante, este aparece solo, hace su reverencia y se retira. Ya ve usted, pues, que en nuestro Carnaval podría contarse con un elefante. Pero la escena en conjunto es demasiado vasta y exige un director de escena como no es fácil encontrar» (Eckermann, 2000: 309).

490. Es decir: conduce la «montaña» mencionada versos arriba.

Ah, con cuánto gusto, en cualquier dirección,
huiría por el vasto mundo;
pero allá amenaza la aniquilación,
que me retiene entre el vapor y el horror.

ESPERANZA.

¡Os saludo, queridas hermanas!
Si hoy y ayer os habéis complacido
ya en disfrazaros,
sé con certeza que todas vosotras
ansiaréis mostrar mañana quiénes sois.
Y si, al brillo de las antorchas,
no nos sentimos especialmente a gusto,
en días más apacibles,
de acuerdo con nuestra propia voluntad,
ya unidas, ya solas,
vagaremos libremente por hermosos campos;
reposaremos y trabajaremos según nos plazca
y, en una vida libre de inquietudes,
no nos faltará nada, aspiraremos a todo;
como huéspedes en todas partes bien recibidas,
ingresamos confiadas:
sin duda, el bien supremo
ha de encontrarse en algún lugar.

SENSATEZ.

A dos de los mayores enemigos del hombre,
Temor y Esperanza, mantengo encadenados
y alejados de la comunidad;
¡haced lugar! Estáis a salvo.

Conduzco, como veis,
a este vivo coloso cargado de una torre,
y él avanza infatigablemente,
paso a paso, por senderos escarpados.

Pero allí arriba, sobre la almena,
está aquella diosa dotada de alas
diestras y amplias, para dirigirse
por doquier al triunfo.

La rodean el brillo y la gloria,
que expanden su luz a lo lejos, en todas direcciones;
y ella se llama a sí misma Victoria,
diosa de todas las actividades.

ZOILO-TERSITES[491]. ¡Uh! ¡Uh! Llego justo a tiempo.[492]
¡Hablo mal de todos vosotros!
Pero tengo como blanco
a la señora Victoria, que está allí arriba.
Con su blanco par de alas
piensa acaso que es un águila
y que, dondequiera que se dirija,
le pertenecen todos los pueblos y tierras;
pero cuando se consigue algo digno de gloria,
ello despierta de inmediato mi ira.
Ver arriba lo que está abajo y ver abajo lo elevado;[493]
ver derecho lo torcido y torcido lo derecho:
solo eso me devuelve la salud,
y es esto lo que quiero en todo el planeta.

HERALDO. ¡Que te alcance, entonces, perro despreciable,

---

491. Zoilo: retórico y gramático griego, al que se atribuye una ardua crítica de los poemas homéricos. Tersites: guerrero griego, personaje de la *Ilíada*. Se lo presenta como feo y deforme, y como proclive a la vulgaridad y la maledicencia.

492. Los personajes y situaciones que aparecen hasta el final de la escena no pertenecen ya al desfile de máscaras planificado.

493. Recuperación del *topos* del mundo al revés; el pasaje tiene reminiscencias de Isaías 40, 4: «Todo valle sea colmado, / todo monte y colina reducido, / el suelo erizado se convierta en llano, / y lo escarpado en valle».

el toque maestro de mi augusta vara![494]
¡Encórvate y retuércete de inmediato...!
¡Cuán rápidamente este enano de doble figura
se enrosca hasta formar una repulsiva masa...!
Pero ¡milagro...! ¡La masa se convierte en huevo
que se hincha y revienta en dos mitades!
Ahora surge de allí una pareja de gemelos,
la víbora y el murciélago;
una se arrastra por el polvo,
el otro vuela, negro, hacia el techo.
Se apresuran a salir para establecer una asociación;
no querría ser yo el tercero.

MURMULLOS.
¡Vamos! Ya están bailando ahí atrás...
¡No! Querría estar lejos de aquí...
¿No sientes cómo nos cerca
la fantasmal canalla?
Pasa rauda sobre mis cabellos...
La sentí junto a mis pies...
Ninguno de nosotros fue lastimado...
Pero todos estamos espantados...
La diversión se arruinó por completo...
Y es lo que las bestias querían.

HERALDO. Desde que, en las mascaradas,
me impusieron los deberes de un heraldo,
monto guardia gravemente junto al portal,
a fin de que aquí, en este ameno lugar,
no os alcance nada aciago,
me mantengo bien firme.
Pero temo que, a través de las ventanas,
entren aéreos fantasmas,

---

494. En el libro II de la *Ilíada*, Odiseo golpea a Tersites con la vara de Agamenón.

y de los espectros y sortilegios
no sabría cómo libraros.
Si el enano se tornó sospechoso,
ahora, allí atrás, hay un intenso alboroto.
El significado de las figuras
querría dilucidar, de acuerdo con mi función.
Pero lo inconcebible
tampoco yo sabría explicarlo;
¡ayudadme todos a instruirme...!
¿No veis algo que se desliza a través de la multitud...?
Un espléndido carro, una cuadriga
pasa a través de todo;
pero no divide a la multitud,
en ningún sitio veo atascamientos.
Vivo colorido destella en la lejanía,
errantes estrellas multicolores brillan
como en una linterna mágica;[495]
aquello se aproxima resoplando con tempestuosa violencia.
¡Haced lugar! ¡Me estremezco!

MUCHACHO, CONDUCTOR DEL COCHE[496]. ¡Alto!
Corceles, sofrenad vuestras alas,
sentid el ejercitado freno,
dominaos cuando os domino,
volad cuando os enardezco...

---

495. Artefacto óptico empleado para la proyección de imágenes. El aparato constaba de una cámara oscura provista de un juego de lentes y un soporte móvil en el que se introducían transparencias pintadas sobre unas placas de vidrio. Las imágenes eran iluminadas con una lámpara de aceite. Mediante este artificio se ocuparán luego Fausto y Mefistófeles de poner en escena la fantasmagoría de Helena y Paris.

496. Goethe le comenta a Eckermann, el 20/12/1829: «Habrá usted adivinado que tras la máscara de Plutón se esconde Fausto, y tras la de la avaricia, Mefistófeles. Pero ¿quién es el muchacho guía? [...] ¡Es Euforión!» (Eckermann, 2000: 309).

¡Permitid que honremos estos sitios!
Mirad cómo se apiñan alrededor
los admiradores, ampliando el círculo.
¡Vamos, heraldo!, según tu estilo,
antes de que pasemos raudos
descríbenos, nómbranos;
pues somos alegorías,
de modo que deberías conocernos.

HERALDO. No sabría indicar tu nombre;
antes bien, podría describirte.

MUCHACHO, CONDUCTOR. ¡Haz la prueba, entonces!

HERALDO. Hay que admitir,
en primer lugar, que eres joven y bello.
Estás en pleno desarrollo; pero las mujeres
querrían verte ya crecido.
Me pareces un futuro galán,
un seductor de pura cepa.

MUCHACHO, CONDUCTOR. ¡Bien dicho! Prosigue,
encuentra la jovial solución del enigma.

HERALDO. ¡El negro rayo de los ojos, la noche de los rizos,
animados por una cinta de joyas!
¡Y qué delicada túnica
se desliza desde los hombros hasta los coturnos,
con un dobladillo purpúreo y relucientes oropeles!
Uno podría tildarte de muchacha;
pero tú, para bien o para mal,
podrías aun ahora hacerte valer entre las muchachas;
ellas te enseñarán el ABC.

MUCHACHO, CONDUCTOR. ¿Y este que, como imagen del esplendor,
se luce aquí, en el trono del coche?

HERALDO. Parece un rey opulento y benévolo,
¡feliz aquel que obtiene su favor!

No puede aspirar ya a nada,[497]
su vista escruta donde falta algo,
y su pura complacencia en dar
es mayor que la posesión y la dicha.
MUCHACHO, CONDUCTOR. No puedes detenerte aquí,
tienes que describirlo con toda exactitud.
HERALDO. Lo digno no se describe.
¡Pero ese sano rostro de Luna,
una boca amplia, mejillas florecientes,
que lucen bajo el atavío del turbante,
esa rica holgura en su túnica plisada!
¿Y qué diré acerca del decoro?
Me parece reconocer en él a un soberano.
MUCHACHO, CONDUCTOR. Plutón, llamado dios de la riqueza:
es él quien viene con todo boato,
el sublime emperador lo espera con ansia.
HERALDO. ¡Dinos también el qué y el cómo acerca de ti mismo!
MUCHACHO, CONDUCTOR. Soy la Prodigalidad, soy la Poesía;
soy el poeta, que se realiza
cuando prodiga su posesión más genuina.
También yo soy inmensamente rico,
y me considero igual a Plutón,
animo y embellezco su baile y su festín;
dispenso lo que a él le falta.[498]
HERALDO. Te sienta muy bien la jactancia,
pero permite que veamos tus artes.[499]

---

497. No se refiere al rey de la riqueza ni a Fausto, que emplea la máscara de Plutón, sino a aquel «que obtiene su favor». Los vv. 5557 y s. vuelven a referirse a Plutón.

498. El poeta se muestra totalmente orientado a satisfacer las demandas de la corte: escribe para animar las fiestas y para ensalzar al soberano.

499. Las artes del poeta consisten en artificios, que engañan a un público que los toma por realidades; cf. 5733 y s.: «Una linda apariencia

MUCHACHO, CONDUCTOR. Ved cómo chasqueo simplemente
y ya todo brilla y centellea en torno al coche. [mis dedos
Allí surge un collar de perlas.

chasqueando continuamente los dedos

Tomad este prendedero dorado para el cuello y la oreja;
también este peine y esta diadema sin mácula,
las más preciosas joyas montadas en anillos;
de cuando en cuando, proporciono también pequeñas llamas,
que aguardan para ver dónde pueden prenderse.
HERALDO. ¡Cómo se lanza para atrapar esto la querida multitud!
El propio obsequiante se ve casi en aprietos,
hace aparecer las joyas como en un sueño,
y todos tratan de atraparlas en el vasto salón.
Pero en esto percibo nuevos trucos:
lo que uno aferra con tanto afán
en verdad aporta escasa ganancia,
ya que el regalo se le escapa por los aires.
El collar de perlas se desgrana,
se le deslizan escarabajos por la mano;
el pobre tonto los arroja lejos de sí
y ellos comienzan a zumbar en torno a su cabeza.
Los otros, en lugar de cosas sólidas,
atrapan mariposas sin valor.
¡Cuánto promete este bribón,
y solo concede algo que lanza brillos dorados!
MUCHACHO, CONDUCTOR. Veo que sabes, sin duda, presentar
[a las máscaras,
pero indagar las esencias tras las envolturas
no es función de un heraldo de la corte;

/ es ya para vosotros la cruda verdad». La multitud no entiende que, como dice el Poeta en el «Preludio en el teatro», la poesía es «la complacencia en la ilusión» (v. 193).

eso requiere de una vista más aguda.
Pero me guardo de cualquier disputa.
A ti, señor, dirijo la pregunta y el discurso.

Vuelto hacia PLUTÓN

¿Acaso no me habéis confiado
esta cuadriga, la novia del viento?
¿No la conduzco tan eficazmente como tú diriges?
¿No estoy allí donde tú indicas?
¿Y no he sabido, sobre osadas alas,
conquistar la palma[500] para ti?
Cuantas veces combatí por ti
obtuve la victoria:
si el laurel orna tu frente,
¿no lo he trenzado acaso con mi pensamiento y mi mano?

PLUTÓN. Si es preciso que os brinde mi testimonio,
diré complacido: eres espíritu de mi espíritu.
Siempre actúas de acuerdo con mis intenciones,
eres más rico que yo mismo.
Para recompensar tus servicios, estimo
la rama verde[501] más que todas mis coronas.
Os anuncio a todos una palabra verdadera:
mi querido hijo, en ti yo me complazco.[502]

MUCHACHO, CONDUCTOR. (*A la multitud.*) Los más preciados
¡ved!, he repartido en torno a mí. [dones de mi mano,
Sobre esta y aquella cabeza arde

---

500. La palma y el laurel como emblemas de la victoria y la fama.

501. Es decir: la rama de laurel, con la que –siguiendo las tradiciones antiguas– el emperador coronaba al poeta. Aquí, Plutón concede al «muchacho conductor» los honores de un *poeta laureatus.*

502. Plutón-Fausto practica aquí una variación sobre la «voz de los cielos» que se escucha durante el bautismo de Cristo en el Jordán: «y sonó una voz de los cielos: "Tú eres mi Hijo, el Amado, en ti me complazco"» (Marcos 1, 11).

una pequeña llama que encendí;[503]
salta de una cabeza a la otra,
se detiene sobre esta, se escapa de aquella,
pero muy rara vez se eleva llameante,
e ilumina rápidamente, con breve intensidad;
pero en muchas se extingue, tristemente consumida,
antes de haber sido reconocida.

HABLADURÍAS DE MUJERES.
Allí arriba, sobre la cuadriga,
hay, por cierto, un charlatán;
agazapado detrás de él está Hanswurst,[504]
pero consumido por el hambre y la sed,
tal como no se lo había visto jamás;
no debe de sentir nada cuando lo pellizcan.[505]

EL MACILENTO. ¡Lejos de mí, repulsivo sexo femenino!
Sé que jamás soy bien recibido por vosotras...
Cuando la mujer cuidaba aún del hogar
me llamaba yo *Avaritia*;[506]
entonces, todo iba bien en nuestra casa:
¡entraba mucho y no salía nada!
Me ocupaba del arcón y del armario;
debía de tratarse, seguramente, de un vicio.[507]
Pero como, en los últimos años,

---

503. El fenómeno evoca las lenguas de fuego que aparecen, sobre las cabezas de los apóstoles, en Pentecostés; cf. Hechos 2, 2-4.

504. Personaje cómico y vulgar, habitual en la comedia de improvisaciones (*Stegreifkomödie*) a partir del siglo XVI. Presenta semejanzas con personajes de la *commedia dell'arte* tales como Arlequín o Pierrot. El joven Goethe escribió, en 1775, una farsa con el título *Hanswursts Hochzeit* («Las bodas de Hanswurst»).

505. Justamente porque se encuentra físicamente consumido.

506. (Latín): avaricia.

507. Cf. I Timoteo 6, 10: «Porque la avaricia es la raíz de todos los males, llevados de la cual algunos se apartaron de la fe y se infligieron a sí mismos muchos dolores».

la mujer no tiene ya el hábito de ahorrar
y, como todo mal pagador,
tiene más apetitos que táleros,
el marido tiene que soportar muchas cosas.
Donde quiera que mire, no ve más que deudas.
Lo que puede ella ganar hilando
lo gasta en su cuerpo, en sus enamorados;
también come mejor, bebe aún más
con la aborrecible muchedumbre de enamorados;
eso acrecienta, a mis ojos, el encanto del oro:
¡yo, el espíritu de la avaricia, pertenezco al sexo masculino!

MUJER PRINCIPAL. ¡El dragón puede ser avaro con los dragones;[508]
pero, al fin, esto es solo mentira y engaño!
Viene para incitar a los varones,
que son ya bastante molestos.

MUJERES EN MASA.
¡Qué espantapájaros! ¡Dadle una bofetada!
¿Con qué quiere amenazarnos este Cristo?[509]
¡Quiere que nos asustemos de su grotesco rostro!
Los dragones están hechos de madera y cartón,[510]
¡vamos, arrojémonos sobre él!

HERALDO. ¡Por mi bastón! ¡Conservad la calma!
Pero apenas si es necesaria mi ayuda;
ved cómo los iracundos monstruos

---

508. El dragón es Mefistófeles, que va acompañado de los dragones que tiran del carro. El pasaje se relaciona con la creencia tradicional en que a los dragones les correspondía la tarea de custodiar tesoros. Schöne (FA VII/2, 447) explica la circunstancia de que, en el v. 5521, se hable de «corceles», por el hecho de que los animales representados son hipogrifos, es decir: animales híbridos de águila y caballo.

509. *Marterholz.* Sinécdoque de la cruz. El término era empleado también, metonímicamente, para designar a Cristo.

510. Las mujeres rompen aquí con la ilusión dramática al tomar el carro por un coche de carnaval.

se mueven por el salón rápidamente conquistado
y despliegan el doble par de alas.
Los dragones, indignados, sacuden
sus fauces rodeadas de escamas, que arrojan fuego;
la multitud huye, el lugar ya está despejado.

PLUTÓN *baja del coche.*

HERALDO. ¡Cuán soberanamente desciende!
Hace una señal, y los dragones se ponen en movimiento;
ya del coche han traído el cofre
con el oro y la Avaricia;
ya el cofre está a los pies del rey:
es un milagro cómo ha sucedido.

PLUTÓN. (*Al conductor.*) ¡Ahora estás libre de un peso demasiado abrumador;
eres libre y franco, ahora vuelve rápidamente a tu esfera![511]
¡No se halla aquí! Confundida, abigarrada, alocada,
nos rodea aquí una figura grotesca.
Solo allí donde miras claramente la grata claridad,
donde te perteneces a ti mismo y confías solo en ti,
solo allí donde únicamente complacen lo bello y lo bueno,
¡en la soledad...! Solo allí procúrate tu mundo.

MUCHACHO, CONDUCTOR. Así me considero un valioso enviado,
así te amo como a mi pariente más cercano.
Donde tú estás, se encuentra la abundancia; donde estoy yo,
cada uno se siente en medio de una espléndida riqueza.
A menudo esta vacila, también, en la contradictoria vida:
¿a quién ha de entregarse: a ti o a mí?
Los tuyos, por cierto, pueden descansar ociosamente,
pero el que me sigue tiene siempre algo que hacer.
No realizo en secreto mis acciones.

---

511. Estas palabras de Plutón evocan las del Poeta en el «Preludio en el Teatro», vv. 59 y ss.

Basta con que respire para que me delate.
¡Adiós, entonces! Me concedes mi felicidad;
pero susurra levemente, y de inmediato estaré a tu lado.

se va tal como vino.[512]

PLUTÓN. ¡Es tiempo de abrir los tesoros!
Toco los cerrojos con la vara del heraldo.[513]
¡Se abren! ¡Mirad! En ollas de hierro
crece y bulle, con dorada sangre,
en primera instancia, el ornamento de coronas, cadenas, [anillos;
rebosa, y amenaza con devorar las joyas, fundiéndolas.

GRITOS ALTERNADOS DE LA MULTITUD.
¡Mirad aquí, oh! ¡Cuán profusamente mana,
y llena el cofre hasta el borde...!
Los recipientes dorados se funden,
giran rollos de monedas...
Saltan ducados, como si los hubieran acuñado;
¡oh, cómo conmueve esto mi pecho...!
¡Cómo contemplo todo lo que deseo!
Allí vienen rodando por el piso...
Os lo ofrecen, aprovechadlo de inmediato,
agachaos y seréis ricos...
Nosotros, veloces como el rayo,
nos apoderamos del cofre.

HERALDO. ¿Qué hacéis, necios? ¿Qué hacéis?
Esto no es más que un divertimento de máscaras.
No hay que pedir nada más esta noche;
¿creéis que os dan oro y riquezas?

---

512. Es decir, en el carro alado.

513. Fausto, con la máscara de Plutón, toma ahora la vara del heraldo y la emplea como varita mágica. Los vv. 5766 y 5797 y ss. ponen en claro que lo que sigue es solo un acontecer alegórico, planificado por los magos.

Para vosotros, en este juego,
aun los peniques de latón[514] son demasiado.
¡Torpes! Una linda apariencia
es ya para vosotros la cruda verdad.
¿De qué ha de serviros la verdad...? Por todas sus puntas
aferráis la confusa ilusión...
Plutón disfrazado, héroe enmascarado,
hazme el favor de desalojar a este pueblo.

PLUTÓN. Tu vara es muy apropiada para ello,
préstamela por un momento...
La sumerjo enseguida en el potaje ardiente...
¡Ahora, máscaras, tened cuidado!
¡Cómo resplandece y revienta, cómo chispea!
Ya la vara está al rojo vivo;
aquel que se aproxima demasiado
queda al instante abrasado brutalmente...
Ahora comienzo mi ronda.

GRITERÍO Y AMONTONAMIENTO.
¡Ay de nosotros! Estamos perdidos...
¡Sálvese quien pueda...!
¡Atrás, atrás, tú, que vienes detrás de mí!
Llueven calientes chispas sobre mi rostro...
Me oprime el peso de la vara ardiente...
Todos estamos perdidos, todos...
¡Atrás, atrás, oleada de máscaras!
Atrás, atrás, insensata muchedumbre...
Oh, si tuviera alas, escaparía volando...

PLUTÓN. Ya ha retrocedido el grupo
y nadie, creo, se ha quemado.
La multitud cede,
está atemorizada...

514. *Rechenpfennige*: monedas de latón acuñadas en forma de peniques que solían emplearse en los ábacos.

Pero, para garantizar este orden,
trazo un círculo invisible.[515]

HERALDO ¡Has hecho una espléndida obra,
cuánto agradezco tu inteligente poder!

PLUTÓN. Ahora, noble amigo, se requiere paciencia:
aún nos amenaza más de un tumulto.

AVARICIA. Pero, si se quiere, uno puede
contemplar a gusto este círculo;
pues las mujeres están en primera fila
siempre que hay algo que husmear o comer.
¡Aún no me encuentro totalmente oxidado!
Una hermosa mujer siempre es hermosa;
y hoy, pues no me cuesta nada,
nos disponemos a galantear con plena confianza.
Pero como, en este lugar lleno de gente,
no todas las palabras pueden ser percibidas por cualquier oído,
intentaré –y espero conseguirlo–
expresarme con claridad a través de la pantomima.
Mano, pie y gestos no me alcanzan,
y debo empeñarme, pues, en hacer alguna farsa.[516]
He de trabajar el oro como arcilla húmeda,
pues este metal puede transformarse en cualquier cosa.[517]

HERALDO. ¡Qué se propone hacer este escuálido loco!
¿Puede acaso tener humor un famélico?

---

515. Traza un círculo mágico que la multitud no puede atravesar.

516. De acuerdo con el *Paralipomenon* 50, Mefistófeles da forma con el oro a un falo: esto es lo que procura expresar «con claridad a través de la pantomima».

517. El doble sentido del verso es ostensible; encierra una alusión a la capacidad del oro –por sinécdoque: el dinero– para comprarlo todo; en términos del joven Marx, la «inversión y la confusión de todas las cualidades humanas y naturales, la hermandad de todo lo imposible –la fuerza divina– del dinero residen en su *esencia*, como la *esencia genérica* alienada, enajenada y exteriorizada de los hombres. Es la *capacidad* enajenada de la *humanidad*» (Marx, 2004: 182).

Hace de todo el oro una pasta;
entre sus manos, se vuelve blando;
por más que lo aprieta y lo amasa,
sigue siendo solo una masa informe.
Se vuelve hacia aquellas mujeres,
todas gritan, quieren irse,
hacen gestos de repulsión;
el bribón se revela hábil para la maldad.
Me temo que se regocija
en lesionar la decencia.
Ante esto, no puedo seguir guardando silencio,
dadme mi vara, para que pueda expulsarlo.

PLUTÓN. ¡No sospecha qué es lo que nos amenaza desde afuera;
deja que siga con sus bufonadas!
No le quedará espacio para sus farsas;
poderosa es la ley, más poderosa aún la necesidad.

TUMULTO y CANTO.
El tropel de salvajes viene a la vez
desde la cumbre de la montaña y desde el valle umbrío,
avanza en forma incontenible:
celebran a su gran Pan.
Saben lo que nadie sabe,[518]
e irrumpen en el círculo desierto.

PLUTÓN. ¡Os conozco, como también a vuestro gran Pan!
Juntos habéis dado un paso osado.
Bien sé lo que no todos saben,
y abro, según debo, este estrecho círculo.
¡Que un buen destino los acompañe!
Puede ocurrir lo más insólito;
no saben hacia dónde avanzan,
no han tomado ningún recaudo.

---

518. Es decir que detrás de la máscara de Pan se encuentra el Emperador.

CANTO ALOCADO.
¡Acicalado pueblo,[519] muestra de falsos oropeles!
Vienen groseros, vienen rudos;
en un elevado salto, en rauda carrera,
aparecen toscos y vigorosos.

FAUNOS[520]. La multitud de faunos
en alegre danza,
con la corona de encinas
en los ensortijados cabellos,
con una fija oreja puntiaguda
que emerge de la cabeza rizada,
una nariz chata, un rostro ancho;
nada de esto desagrada a las mujeres:
cuando el fauno extiende su pata,
ni aun la más bella le rehúsa el baile.

SÁTIRO[521]. El sátiro viene brincando detrás,
con su pie de cabra y su pierna flaca,
que harán que se vea delgado y fibroso.
Y, como la gamuza sobre la cumbre de la montaña,
se complace en mirar a su alrededor.
Luego se reconforta en el aire de la libertad,
se burla del niño, la mujer y el hombre
que, en el vaho y el humo del valle,
plácidamente creen estar también viviendo.
Pero tan solo a él, puro e imperturbado,
le pertenece, allí arriba, el mundo.

---

519. Los cortesanos disfrazados, sobre los que se precipita ahora la multitud.

520. En la mitología romana, divinidades menores, señaladas por su desmesurada lubricidad. Eran representados con torso, cabeza y brazos de hombre y con patas, orejas y cola de macho cabrío.

521. Seres que, en la mitología antigua, acompañaban a Pan y a Dioniso. Eran criaturas híbridas de hombre y carnero; tenían orejas puntiagudas y cuernos, una nariz chata, cola de cabra y priapismo.

GNOMOS[522]. Allí viene a pasos cortos el pequeño tropel;
no le gusta a este distribuirse en parejas;
en un ropaje de musgo, con luminosas lamparillas,
se mueve con rapidez y entreverado;
cada uno trabaja para sí mismo,
cual pulular de luminosas hormigas,
y se apresura de un lado a otro,
ocupado en medio de sus correteos.

Parientes cercanos de los laboriosos duendes,[523]
bien conocidos como cirujanos de las rocas,
sacamos provecho de las altas montañas,
hacemos extracciones de las feraces venas;
acumulamos metales,
y nos saludamos confiados: «¡Buena suerte!, ¡buena suerte!».
Tenemos, en el fondo, la mejor intención:
somos amigos de las buenas personas.
Pues sacamos el oro a la luz del día,
a fin de que se pueda robar y alcahuetear,
para que no le falte hierro al hombre orgulloso
que ideó el asesinato universal.[524]
Y aquel que despreció los tres mandamientos[525]
tampoco se preocupa por los demás.
Todo esto no es culpa nuestra;
por eso, seguid teniendo paciencia, como nosotros.
GIGANTES. Los llaman hombres salvajes,[526]
son muy conocidos en las montañas del Harz;

---

522. Aparecen aquí en el atípico contexto de la mitología antigua a raíz de su vinculación con los tesoros subterráneos.

523. *Gütgen*: duendes benéficos, habituales en las sagas de Turingia.

524. Es decir, la guerra.

525. Los que prohíben el asesinato, el adulterio y el robo.

526. Hombres del bosque, de dimensiones gigantescas, que aparecen recurrentemente en las sagas populares medievales de Alemania.

en natural desnudez, en pleno vigor
vienen todos, gigantescos.
El tronco de abeto en la mano derecha,
y una gruesa cinta alrededor del cuerpo,
el más tosco delantal de ramas y hojas;
una escolta semejante no la tiene el Papa.

NINFAS EN CORO. (*Rodean al gran Pan.*) ¡También él viene...!
El todo del mundo[527]
está representado
en el gran Pan.
Vosotras, las más joviales, rodeadlo,
revolotead en torno a él en una danza hechicera;[528]
pues, como él es serio y bueno a la vez,
quiere que todos estén alegres.
También bajo la bóveda azul
se encontraba siempre despierto;
pero los arroyos manan hacia él,
y las brisas lo mecen mansamente.
Y, cuando duerme al mediodía,
no se mueve una sola hoja en la rama;[529]
el sano aroma balsámico de las plantas
silenciosamente llena el aire sereno;

---

527. Se ha hecho derivar etimológicamente el nombre del dios Pan, al que ya en la Antigüedad se calificaba de «grande», a partir del término griego πᾶν, «todo», ya que se pretendía ver en él una imagen de la entera naturaleza. Al decir que Pan encarna el «todo del mundo», el coro de ninfas está refiriéndose también al Emperador que se esconde detrás de la máscara del dios.

528. Pan era considerado el guía de las ninfas, que comenzaban a danzar a su alrededor en cuanto él empezaba a tocar su flauta.

529. Cf. en la «Novela corta» (*Novelle*) de Goethe (1828): «Sobre la gran llanura reinaba una serena calma, como suele suceder a mediodía, cuando, como decían los antiguos, Pan duerme y toda la naturaleza contiene el aliento para no despertarlo» (Trad. como «Relato»; cf. Goethe, 1992: 23).

la ninfa no puede mantenerse despierta
y, donde quiera que se encuentre, se adormece.
Pero cuando, de improviso,
resuena con violencia la voz de Pan,[530]
como el estallido del rayo, el bramido del mar,
entonces nadie sabe hacia dónde dirigirse,
el intrépido ejército se dispersa en el campo,
y en el tumulto tiembla el héroe.
¡Así, pues, honor a aquel que el honor merece,
y honor a aquel que nos conduce hacia aquí!

DELEGACIÓN DE GNOMOS. (*Al gran Pan.*)
Cuando el rico metal reluciente
se desliza, como en hilos, a través de los abismos,
y solo a la sabia horquilla mágica
muestra sus laberintos,

a través de las oscuras cuevas, erigimos
nuestra casa, como trogloditas,[531]
y en el aire puro del día
tú prodigas con generosidad tus tesoros.

Ahora descubrimos aquí cerca
una prodigiosa fuente[532]
que promete dar cómodamente
lo que era tan difícil de alcanzar.

Esto puedes llevarlo a buen fin,
tómalo, señor, bajo tu cuidado.

---

530. De acuerdo con el mito, el cortejo de Pan producía, por las noches, un intenso ruido con sus gritos e instrumentos musicales, de modo que el bullicio, multiplicado por el eco de las montañas, espantaba a los enemigos que se atrevían a acercarse.

531. Pueblos legendarios; de acuerdo con Heródoto, vivían en cavernas en el norte de África, se alimentaban de serpientes y no conocían el lenguaje.

532. El arca del tesoro de Plutón.

Entre tus manos, todo tesoro
aporta beneficios al mundo entero.

PLUTÓN. (*Al* HERALDO.) Es preciso que nos dominemos, con
[buen tono,
y permitamos confiadamente que ocurra lo que ha de ocu-
de ordinario, estás lleno del más poderoso valor. [rrir;
En breve tendrá lugar algo sumamente espantoso,
el mundo y la posteridad lo negarán con obstinación:
escríbelo fielmente en tu protocolo.[533]

HERALDO. (*Tomando la vara que* PLUTÓN *sostiene en su mano.*)
Los enanos conducen al gran Pan
lentamente hacia la fuente de fuego.
Esta brota desde el más profundo abismo,
y luego vuelve a hundirse en el fondo,
y la boca abierta permanece sombría;
vuelve a ascender de modo súbito, ardiente e hirviente;
el gran Pan permanece allí, de buen ánimo,
se regocija con este objeto prodigioso,
y espuma de estrellas llueve a derecha e izquierda.
¿Cómo puede confiar en un ser tal?[534]
Se inclina para contemplar lo profundo...
¡Pero ahora cae su barba...!
¿A quién puede pertenecer ese mentón liso?
La mano lo oculta a nuestra mirada...
Ahora se produce un gran desastre:
la barba se incendia y cae encima de él,[535]

---

533. Hay que imaginarse que el heraldo toma anotaciones del desfile de máscaras, con el propósito de redactar luego un protocolo del festejo.

534. Según Schöne (FA VII/2, 453), habría que entender el verso como una referencia, en singular, a los enanos, que lo han llevado junto a la olla del oro.

535. Este episodio se basa en un informe de la *Historische Chronica* («Crónica histórica», 1642) de Johann Ludwig Gottfried, que Goethe leyó en su infancia. De acuerdo con él, durante una mascarada en la

enciende corona, cabeza y pecho,
el placer se convierte en sufrimiento...
La multitud acude para apagar el fuego,
pero ninguno queda a salvo de las llamas,
y a medida que se chapotea y golpea
se avivan nuevas llamas;
entretejida con el elemento,
arde toda una masa de máscaras.

¡Pero qué escucho, qué nos anuncian
de oreja en oreja, de boca en boca!
¡Oh, noche para siempre aciaga,
qué sufrimiento nos has traído!
El día de mañana anunciará
lo que a nadie le gusta oír;
pues escucho cómo gritan por doquier:
«Es el *emperador* el que padece tal sufrimiento».
¡Oh, si fuera verdad algo distinto!
El emperador arde junto con su séquito.
Malditos sean los que lo atrajeron,
los que lo ciñeron con las ramitas resinosas,
a fin de alborotar aquí, con ensordecedor canto,
para una universal ruina.
¡Oh, juventud, juventud!, ¿nunca
demarcarás la pura medida de la alegría?
¡Oh, Majestad, Majestad!, ¿nunca
serás tan razonable como todopoderoso?

---

corte del rey de Francia Carlos VI, algunos cortesanos aparecieron disfrazados de salvajes o sátiros; llevaban ropas muy ajustadas, cubiertas de brea o resina. También el rey se disfrazó de ese modo y, cuando le alumbraron el rostro con una antorcha, comenzó a arder. Los demás asistentes trataron de apagar el fuego, pero cuatro de ellos fueron también afectados por él, y murieron. El rey se repuso, pero cayó en estados de locura de los que ya antes había sido víctima. El episodio fue conocido como *Bal des Ardents*.

Ya el bosque se encuentra en llamas,
que con sus lenguas lamen hacia arriba,
hasta llegar al techo, de madera entrelazada;
nos amenaza un incendio general.
La medida de miseria ya ha sido colmada,
no sé quién habrá de salvarnos.
A una pila de cenizas de una noche
quedará reducido mañana el rico esplendor imperial.

PLUTÓN. El terror está bastante difundido.
¡Traigamos la ayuda...!
¡Poder de la sagrada varita,[536] golpead,
para que el suelo tiemble y resuene!
¡Tú, vasto espacio aéreo,
llénate de refrescante perfume!
¡Acudid, para errar por aquí,
vapores neblinosos, nubes preñadas de lluvia;[537]
cubrid el tumulto de llamas!
¡Susurrad, murmurad, pequeñas nubes, encrespaos,
deslizaos ondulantes, sofocad apaciblemente,
combatid por todas partes para apagar las llamas!;
¡vosotros, vapores lenitivos, húmedos,
transformad en un relampagueo
este orgulloso juego de llamas...!
Si los espíritus amenazan con perjudicarnos,
tiene que intervenir la magia.

---

536. Plutón se ha apoderado de la vara del heraldo.

537. En la versión de Pfitzer del *Fausto*, en la sala de banquetes de Maximiliano se produce una tempestad mágica que complace al emperador, ya que este sabe que se debe a las artes mágicas de Fausto.

Jardín de recreo
Sol matinal

El EMPERADOR, *su corte,* FAUSTO, MEFISTÓFELES, *vestidos de manera distinguida, no llamativa, de acuerdo con las costumbres; ambos se arrodillan.*

FAUSTO. ¿Perdonas, señor, el ilusorio juego de las llamas?

EMPERADOR. (*Haciéndoles señas para que se pongan de pie.*)
Mucho deseo bromas de esta clase...
De pronto me vi en una esfera ardiente,
me pareció casi que yo era Plutón.[538]
Se abría un fondo rocoso hecho de noche y carbón,
que relucía con pequeñas llamas. De tal y cual abismo
ascendían miles de feroces llamas
y se unían trémulas en una sola bóveda.
Las lenguas subían creando una altísima cúpula,
que a cada momento se formaba para volver a disolverse.
A través del lejano espacio de las sinuosas columnas de
vi agitarse las largas hileras de los pueblos, [fuego,[539]
que se apiñaban a mi alrededor en un amplio círculo
y me rendían honores, como siempre lo han hecho.
De mi corte, reconocí a tal y a cual;
parecía ser yo un príncipe de mil salamandras.[540]

MEFISTÓFELES. ¡Lo eres, señor! Porque todo elemento
reconoce la majestad como absoluta.

---

538. Plutón era al mismo tiempo dios del infierno y de las riquezas ocultas en las entrañas de la Tierra. Aquí, el Emperador tiene en mente, ante todo, el carácter de dios del inframundo, ya que es esto lo que le evoca el incendio al final de la mascarada precedente.

539. Semejantes a las retorcidas columnas barrocas. Una columna de fuego guiaba al pueblo de Israel durante la huida de Egipto (cf. Éxodo 13, 21).

540. Según una representación tradicional, las salamandras viven en el fuego.

Has comprobado que el fuego te obedece;
arrójate donde el mar se muestra más furioso
y apenas pisas el suelo sembrado de perlas
se forma un espléndido círculo de ondas;
ves subir y bajar las fluctuantes olas, de verde claro,
con dobladillos de púrpura,[541] formando la más bella mo-
en torno a ti, que serás el centro. A cada paso, [rada
donde quiera que vayas, te acompañarán los palacios.
Las propias paredes disfrutan de la vida,[542]
de una pululación veloz como la flecha, de un empeñoso
[vaivén.
Los prodigios marinos acuden para ver el brillo nuevo y
[sereno;
salen disparados hacia él, y ninguno puede entrar.
Allí juegan coloridos dragones, con escamas doradas;
el tiburón abre la boca, pero te ríes ante sus fauces.
Por fascinada que se encuentre ahora la corte en torno a ti,
no has visto nunca semejante concurrencia.
Sin embargo, no estás separado de lo más adorable:
se aproximan curiosas Nereidas[543]
a la espléndida morada, en medio de la eterna frescura;
las más jóvenes, tímidas y voluptuosas como peces;
las mayores, prudentes. Ya está al tanto Tetis,[544]
tiende su mano y su boca al nuevo Peleo...
Acto seguido, la sede en el coto del Olimpo...

---

541. Cf. *Teoría de los colores* § 78, «Sección didáctica»: «Los buzos, cuando están sumergidos bajo el agua, y los rayos del Sol se filtran en el interior de su campana, perciben todo lo que hay iluminado a su alrededor de color púrpura [...] en tanto que las sombras aparecen verdes» (Goethe, 2003: VIII, 35).

542. Ya que es posible ver los peces, como a través de los paneles de vidrio de un gigantesco acuario.

543. Divinidades del mar, hijas de Nereo y Doris.

544. Una de las cincuenta Nereidas, madre de Aquiles y mujer de Peleo, rey de los mirmidones.

EMPERADOR Te cedo a ti los etéreos espacios:
demasiado temprano se sube a ese trono.
MEFISTÓFELES. Además, ¡altísimo Señor!, posees ya la Tierra.
EMPERADOR. ¿Qué buena fortuna te trajo aquí,
directamente desde las *Mil y una noches*?
Si igualas la fecundidad de Sherezade,
te garantizo la más alta de las gracias.
Mantente siempre dispuesto cuando vuestro mundo diario,
como a menudo sucede, me contraríe del modo más desa-
[gradable.[545]
MARISCAL DE CORTE. (*Entra presuroso.*) Egregio soberano, en
[mi vida jamás pensé
que habría de anunciar una dicha más bella
que esta, que me da suma alegría
y me fascina, en tu presencia:
todas las cuentas han sido arregladas,
las garras de los usureros han sido aplacadas,[546]
estoy liberado de ese tormento infernal;
ni en el cielo podría estar de mejor ánimo.
GRAN MARISCAL DEL EJÉRCITO. (*Lo sigue, presuroso.*) El sueldo ha
[sido pagado por anticipado,
todo el ejército está dispuesto a cumplir con su deber,
el lansquenete se siente con nueva sangre,
y el posadero y las prostitutas hacen sus negocios.
EMPERADOR. ¡Cuán dilatado respira vuestro pecho!
¡Vuestro rostro fruncido se alegra!
¡Cuán presurosos os acercáis!
TESORERO. (*Que se presenta.*) Consulta a estos, que han ejecu-
[tado la obra.

---

545. Aquí terminaba el comienzo de la segunda parte, que Goethe publicó en la *Ausgabe letzter Hand* junto con *Fausto I*.
546. Es decir: han sido saldadas las deudas del Estado; los intereses e indemnizaciones han sido pagados.

FAUSTO. Le corresponde al canciller exponer el asunto.
CANCILLER. (*Que acude lentamente.*) ¡Me siento harto feliz en
[estos días de la vejez!
Oíd y mirad, pues, esta hoja colmada de destinos
que ha transformado toda pena en bienestar.

lee

«Que sepa todo aquel que lo desea
que este billete tiene un valor de mil coronas.
Tiene asegurado, como garantía cierta,
un sinnúmero de bienes enterrados en el suelo del imperio.
Ahora se ha atendido a que el rico tesoro
una vez extraído, sirva de reintegro».
EMPERADOR. ¡Intuyo un delito, un enorme engaño!
¿Quién ha falsificado aquí la firma del emperador?
¿Acaso ha quedado impune un crimen semejante?
TESORERO. ¡Recuerda! Tú mismo lo has firmado;[547]
hoy por la noche. Estabas vestido como el gran Pan,
y el canciller, junto con nosotros, se acercó a ti y te dijo:
«Asegúrate el elevado placer de la fiesta:
lograr la salvación del pueblo con unos trazos de pluma».
Los escribiste límpidamente;[548] luego, en esta noche,

---

547. Cf. el comentario de Goethe en conversación con Eckermann del 27/12/1829: «Recordará usted [...] que, en la asamblea imperial, al final de la canción, se habla de la falta de dinero, y Mefistófeles promete suministrarlo. Este tema continúa durante la mascarada, pues Mefistófeles consigue que el emperador, bajo la máscara del gran Pan, suscriba un papel que, convertido así en dinero, es multiplicado y repartido miles de veces. Pues en esta escena trata del asunto el emperador, que no sabe aún lo que ha hecho» (Eckermann, 2000: 310).

548. El tesorero se refiere al documento redactado y firmado por el Emperador.

pronto fue multiplicado mil veces por el artista de los mil
[prodigios.[549]
Para que el beneficio llegue igualmente a todos,
hemos timbrado de inmediato la serie íntegra;
están disponibles de diez, de treinta, de cincuenta.[550]
No os imagináis cuánto bien le hizo esto al pueblo.
¡Mirad vuestra ciudad, otrora medio enmohecida en la muer-
ahora en ella todo vive y bulle, saboreando placeres! [te;
Si bien tu nombre lleva tiempo haciendo la felicidad del mun-
nunca se lo había considerado con tanta alegría. [do,
A partir de ahora, el alfabeto tiene una letra más[551]
y, bajo este signo, todos se tornan bienaventurados.[552]
EMPERADOR. ¿Y mi gente lo toma por buen oro?
¿Satisface al ejército, a la corte como un salario pleno?
Por mucho que me sorprenda, tengo que admitirlo.
MARISCAL DE CORTE. Sería imposible contener al huidizo pa-
con la celeridad del rayo se dispersó en su curso. [pel;[553]
Las casas de cambio mantienen bien abiertas sus puertas:
allí es honrado cada billete
con oro y plata; claro que con descuento.
De allí van al carnicero, al panadero, al tabernero;
medio mundo parece pensar solo en el festín,

---

549. Mefistófeles, que ya había sido designado en esos términos por los padres de la Iglesia.

550. Es decir: billetes con esos valores.

551. A través de las iniciales del Emperador, reproducidas en los billetes.

552. El tesorero parafrasea, dándole un giro burlesco, la frase «*in hoc signo vinces*» («bajo este signo vencerás»). La expresión había sido adoptada como lema por Constantino, después de que viera en el cielo un monograma compuesto por las letras griegas «XP» (empleadas como abreviatura del nombre de Cristo) inmediatamente antes de la batalla de Puente Milvio, el 12 de octubre de 312.

553. En referencia a la perpetua movilidad del dinero; en este sentido se había referido Adam Smith a las «alas de Dédalo» del papel moneda, que puede ascender y precipitarse con igual rapidez.

en tanto la otra mitad farolea con sus nuevos ropajes.
El comerciante vende al corte,[554] el sastre cose.
Al grito de «¡Viva el emperador!», el vino fluye en las ta-
[bernas;
allí se cocina y se asa, y se hace repiquetear los platos.

MEFISTÓFELES. Aquel que se pasea a solas por las terrazas
percibe a la más bella mujer, espléndidamente ataviada,
con un ojo escondido tras el arrogante abanico de plumas
[de pavo.
Ella nos sonríe levemente, y busca un billete de tal clase;
y más rápido que mediante el ingenio y la elocuencia
se negocia el más preciado favor amoroso.
Ya no hay que torturarse con la bolsa y el saco,
es fácil llevar un papelito en el pecho,
se lo aparea aquí cómodamente con la carta de amor.
El sacerdote lo lleva devotamente en su breviario,
y el soldado, para volverse con más rapidez,
pronto aligera el cinturón en torno a sus riñones.[555]
Disculpe Su Majestad si, en las nimiedades,
parezco degradar la elevada obra.

FAUSTO. El exceso de tesoros que, agarrotados,
esperan en tus regiones, sumergidos en el suelo,
yace sin ser aprovechado. Aun el pensamiento más vasto
es el más mísero límite para tal riqueza;[556]
la fantasía, en su más alto vuelo,
se esfuerza y no hace nunca lo suficiente.
Pero los espíritus capaces de observar lo profundo, abrigan
una ilimitada confianza en lo ilimitado.

---

554. Der Krämer schneidet aus: el comerciante en telas vendía en codos (1 codo = 60-80 cm) sus mercancías, que luego eran cortadas.

555. En vista de que el cinturón antes llevaba monedas, mucho más pesadas que los billetes.

556. Es decir, el pensamiento se muestra incapaz de extraer una riqueza tal, así como de advertir las posibilidades abiertas por esta.

MEFISTÓFELES. Un papel tal, en lugar del oro y las perlas,
es tan cómodo...; y uno sabe lo que posee;
no es preciso negociar ni intercambiar.[557]
Uno puede embriagarse a gusto en el amor y el vino.
Si uno quiere metal, tiene a su disposición un cambista,
y si falta el metal, se cava durante un rato.
Se subastan el cáliz y la cadena,
y el papel, amortizado enseguida,[558]
humilla al escéptico, que se mofa de nosotros con descaro.
No se desea otra cosa, una vez que se está acostumbrado a esto.
Y de ahora en más, en todos los dominios del emperador,
habrá siempre joyas, oro y papel en cantidad suficiente.

EMPERADOR. Nuestro imperio os debe su gran prosperidad;
de ser posible, que la recompensa sea igual al servicio.
Os será confiado el interior del suelo del imperio;
seréis los más dignos guardianes de los tesoros.
Conocéis la enorme y bien preservada fortuna,
y cuando se cave, que sea bajo vuestro mandato.
Uníos, maestros de nuestro tesoro,
cumplid con placer las dignidades de vuestra función,
donde el mundo inferior[559] con el superior
se alía en venturosa concordia.

TESORERO. Entre nosotros, no ha de producirse la menor desavenencia,
me complace tener como colega al mago.

se va con FAUSTO.

---

557. Esto es, regatear por los precios en el trueque de mercancías.

558. Se refiere a la cancelación de pagarés: si los cambistas no lo aceptan, el papel moneda justifica la apropiación de los tesoros hallados en el territorio del imperio.

559. *Unterwelt*: el mundo subterráneo del que son extraídos los tesoros, pero también el infierno.

EMPERADOR. He de ofrecer ahora regalos a la corte; que cada
me confiese en qué ha de emplear el suyo. [uno
PAJE. (*Mientras lo recibe.*) Llevaré una vida entretenida, alegre,
[de buen humor.
OTRO. (*Lo mismo.*) Le compraré enseguida a mi amada una
[cadena y anillos.
CAMARLENGO. (*Mientras recibe el suyo.*) De ahora en más, beberé
[el doble, y de mejores botellas.
OTRO. (*Lo mismo.*) Los dados me pican ya en el bolsillo.
BARÓN. (*Cavilosamente.*) Libraré de deudas mi castillo y mis
[campos.
OTRO. (*Lo mismo.*) Es un tesoro que colocaré junto a otros.
EMPERADOR. Esperaba que tuvierais entusiasmo y valor para
[nuevas acciones;
pero quien os conoce podrá calaros sin dificultad.
Bien lo advierto: en medio de la exuberancia de todos los
seguiréis siendo siempre tal como erais. [tesoros,
BUFÓN. (*Llegando.*) ¡Dispensáis favores, concededme también
[alguno!
EMPERADOR. Si estás vivo nuevamente, ya te los beberás.
BUFÓN. ¡Papeles mágicos! No entiendo bien.
EMPERADOR. Bien lo creo, pues los empleas mal.
BUFÓN. Ahí caen otros; no sé qué hacer.[560]
EMPERADOR. Recíbelos tan solo, pues cayeron sobre ti.

se va.

BUFÓN. ¡Cinco mil coronas tendría entre mis manos!
MEFISTÓFELES. Odre con dos piernas, ¿has resucitado?
BUFÓN. Esto me ocurre a menudo, pero no tan bien como ahora.

---

560. Más «papeles mágicos», que le arroja el Emperador.

MEFISTÓFELES. Tanto te regocijas, que estás bañado en sudor.
BUFÓN. Pero mirad tan solo esto, ¿tiene el valor del dinero?
MEFISTÓFELES. Tienes para lo que pidan tu garganta y tu vientre.
BUFÓN. ¿Y puedo comprar campos, casa y ganado?
MEFISTÓFELES. ¡Desde luego! Haz una oferta, y no fallarás.
BUFÓN. ¿Y un castillo con bosque, caza y arroyo con peces?
MEFISTÓFELES. ¡Claro!
¡Me gustaría verte convertido en un gallardo señor!
BUFÓN. ¡Esta misma noche me solazaré en mi propiedad!
MEFISTÓFELES. (*Solus*[561].) ¡Quién duda aún de la sensatez de [nuestro bufón!

561. (Latín): «a solas».

Galería oscura[562]

FAUSTO, MEFISTÓFELES

MEFISTÓFELES. ¿Por qué me traes a estos pasillos sombríos?
¿No hay allí adentro placeres suficientes?;
en este denso y colorido gentío cortesano,
¿no hay ocasión para la diversión y el engaño?
FAUSTO. No me digas eso; en días lejanos
has gastado las suelas en ello;[563]
pero ahora, tu ir y venir
es solo para no tener que cumplirme tu palabra.
Pero me atormentan para que actúe;
el mariscal y el camarlengo me apremian.
El emperador quiere que ocurra de inmediato,
quiere tener ante sus ojos a Helena y a Paris;
el ideal de los hombres y de las mujeres
quiere contemplar en formas nítidas.
¡Rápido, a la obra! No puedo faltar a mi palabra.
MEFISTÓFELES. Fue insensato prometer eso a la ligera.
FAUSTO. Tú, camarada, no has tenido en cuenta
hacia dónde nos conducen tus artes;
primero, los hemos vuelto ricos,
ahora debemos entretenerlos.

---

562. A través de la conjura ocultista de los espíritus de Paris y Helena, esta escena se conecta con el motivo de lo artificial y ficticio, que atraviesa todo el primer acto. En los libros populares se presentaba a Fausto conjurando ante el Emperador los espíritus de Alejandro Magno y su mujer; cf. la *Historia* de 1587 (ante Carlos V) o los libros de Pfitzer y en el «Christlich Meynende» (en los que el prodigio tiene lugar ante Maximiliano I). En la *Historia*, Fausto conjura el espíritu de Helena ante sus estudiantes. La idea de introducir a Helena en la obra se encontraba ya en los primeros planes de Goethe.

563. En referencia a los engaños provocados por Mefistófeles; cf. la escena en la taberna de Auerbach.

MEFISTÓFELES. Te imaginas que esto se consigue de inmediato;
aquí estamos ante escalones más empinados,
entras en el ámbito que te resulta más extraño;
al fin, contraes, de manera imprudente, nuevas obligaciones;
piensas que puedes evocar a Helena tan fácilmente
como al fantasma de papel de los florines...
Para retoños de bruja, hilachas de fantasmas,
enanos monstruosos,[564] estoy pronto a tu servicio;
pero las queridas del diablo, aunque no sean despreciables,
no pueden ser tomadas por heroínas.[565]
FAUSTO. ¡Aquí tenemos la vieja cantilena!
Contigo, se cae siempre en lo incierto.
Eres el padre de todos los obstáculos,
por cada recurso quieres nueva paga.
Con un breve balbuceo,[566] lo sé, está todo listo;
en un abrir y cerrar de ojos, conseguirás traerlos.
MEFISTÓFELES. El pueblo pagano no me concierne,[567]
se aloja en su propio infierno;
pero hay un recurso.
FAUSTO. ¡Habla, y no te guardes nada!
MEFISTÓFELES. A disgusto revelo un alto misterio...
Hay diosas que permanecen solitarias en su elevado trono

---

564. Según Praetorius, se trata de aquellos niños que el propio demonio ha formado en el cuerpo de las brujas, y que estas dan a luz.

565. Las heroínas eran consideradas semidiosas en la antigua mitología.

566. Es decir: con una breve fórmula mágica.

567. Cf. el siguiente comentario de Goethe, en conversación con Eckermann del 30/12/1829: «El emperador desea ver a Paris y Helena, y quiere que por artes de encantamiento aparezcan en persona. Pero como Mefistófeles no tiene nada que ver con la antigüedad griega y carece de todo poder sobre figuras tales, la tarea queda en manos de Fausto, que logra a la perfección su propósito» (Eckermann, 2000: 311).

y en torno a ellas no hay lugar, y aún menos tiempo;
hablar sobre ellas es perturbador.
¡Se trata de *las Madres*![568]
FAUSTO. (*Aterrado.*) ¡Madres!
MEFISTÓFELES ¿Te estremeces?
FAUSTO. ¡Las Madres! ¡Madres! ¡Suena tan extraño!
MEFISTÓFELES. Lo es. Diosas desconocidas
para vosotros, los mortales, y que a nosotros no nos gusta
[nombrar.
Para hallar su morada, has de sondear lo más profundo;
tú mismo eres el culpable de que las necesitemos.
FAUSTO. ¿Dónde está el camino?
MEFISTÓFELES. ¡No hay camino! Hacia lo
[inexplorado,
lo inexplorable; un camino hacia lo que no ha sido pedido,
lo que no puede pedirse. ¿Estás dispuesto...?
No hay cerrojos, no hay pasadores que correr,
vagarás a través de las soledades.
¿Tienes noción del desierto y la soledad?

---

568. Cf. la conversación con Eckermann del 10/1/1830: «*¡Las Madres! ¡Madres! ¡Suena tan misteriosamente!* No puedo decirle más [...] sino que he hallado en Plutarco que en la antigüedad griega se hablaba de las madres como divinidades. Esto es todo lo que debo a la tradición; el resto es invención mía» (ibíd.: 314). En Plutarco, se encuentran referencias a las Madres en la «Vida de Marcelo» (20, 3), donde se habla de un culto a unas diosas a las que se llama las Madres. En el capítulo 22 del escrito de Plutarco *Sobre la decadencia de los oráculos*, el personaje de Cleombrotus explica que, de acuerdo con Platón, existen ciento ochenta y tres mundos, distribuidos en forma triangular, de modo que en cada uno de los lados hay sesenta mundos, y se añade uno más en cada ángulo. La llanura en la que se halla el triángulo es la base y el altar común para todos los mundos, y se denomina «Llanura de la Verdad»; en esta se hallan los fundamentos, modelos, ideas e imágenes primigenias de todas las cosas que fueron o serán. Alrededor de ellas se encuentra la Eternidad, de la que fluye el Tiempo, como un afluente, hacia los mundos.

FAUSTO. Hubiese creído que podías ahorrarte tales sentencias;
aquí se huele la cocina de la bruja,
un tiempo transcurrido hace mucho.
¿No tuve que entrar en relaciones con el mundo?
¿Aprender el vacío, enseñar el vacío...?
Si hablaba de manera razonable, si decía cómo veía yo las cosas,
con voz redoblada se hacía oír la contradicción;
fue preciso incluso, ante los repugnantes ataques,
que me replegara hacia la soledad, hacia el desierto;
y, para no vivir totalmente abandonado, solo,
debí entregarme por último al diablo.
MEFISTÓFELES. Y si consiguieras atravesar el océano
y contemplar allí lo ilimitado,
allí verías venir una ola tras otra,
aunque te diera pánico caer.
Pero verías algo. Verías, por cierto, cómo en el verde
de los mares serenos se deslizan los delfines;
verías el paso de las nubes, verías el Sol, la Luna y las estrellas;
pero no verás nada en la lejanía eternamente desierta,
no escucharás el paso que das,
no encontrarás un sitio firme en el que reposar.
FAUSTO. Hablas como el primero de todos los mistagogos[569]
que hayan engañado jamás a fieles neófitos;
solo que haces lo inverso. Me envías al vacío
para que allí acreciente el arte y el poder;
me tratas así para que, como el gato de la fábula,
te saque las castañas del fuego.[570]
¡Pero sigamos adelante! Queremos seguir indagando,
en tu nada espero encontrar el todo.

---

569. Los mistagogos eran sacerdotes que introducían a los no iniciados (neófitos) en los cultos de los misterios de la antigua Grecia.

570. Según la fábula, un mono se vale de la pata de un gato para extraer castañas tostadas del fuego.

MEFISTÓFELES. Te ensalzo, antes de que te separes de mí,
y bien veo que conoces al diablo;
toma esta llave.[571]
FAUSTO. ¡Esta pequeña cosa!
MEFISTÓFELES. Primero, tómala, y no la estimes en poco.
FAUSTO. ¡Crece en mi mano! ¡Se ilumina, brilla!
MEFISTÓFELES. ¡Pronto advertirás qué es lo que se posee con ella!
La llave olfateará el lugar correcto;
síguela, y te conducirá hasta las Madres.
FAUSTO. (*Estremeciéndose.*) ¡Las Madres! ¡Esto cae siempre sobre [mí como un golpe!
¿Qué es esa palabra que no puedo oír?
MEFISTÓFELES. ¿Eres tan limitado que una palabra nueva te [perturba?
¿Solo quieres oír lo que ya has oído?
Que nada te perturbe, como quiera que suene;
hace ya tiempo que estás habituado a las cosas más prodi- [giosas.
FAUSTO. Pero no busco mi salvación en la inercia,
el estremecimiento es la mejor parte de la humanidad;
por más que el mundo le dificulte el sentimiento,
el hombre, cuando está conmovido, siente hondamente lo [inconmensurable.
MEFISTÓFELES. ¡Súmete, pues! Podría decir también: ¡asciende!
Es lo mismo. ¡Huye de lo ya nacido
en los indefinidos espacios de las formas!
¡Regocíjate con lo que ha dejado de existir hace tiempo;
como una procesión de nubes serpentea esta turba;
agita la llave, y mantén la turba lejos de tu cuerpo!

---

571. Instrumento mágico de Mefistófeles; funciona como una suerte de varita mágica y, a la vez, como un magneto. Apoyándose en los versos inmediatamente posteriores, Schöne (FA VII/2, 470) sugiere ver también en la llave de Mefistófeles un símbolo fálico, con el que se corresponde el trípode ardiente.

FAUSTO. (*Entusiasmado.*) ¡Bien! Al sujetarla con firmeza, siento
[nuevas fuerzas;
se expande mi pecho para realizar la gran obra.
MEFISTÓFELES. Un trípode ardiente[572] te anunciará por fin
que has alcanzado el fondo más profundo, el más hondo
a su destello, verás a las Madres: [de todos;
a unas, sentadas; a otras, de pie y caminando,[573]
como es debido. Formación, transformación,
eterna diversión del eterno pensamiento,
rodeada por imágenes de todas las criaturas;
ellas no te ven, pues solo ven esquemas.
¡Hazte de valor, pues el riesgo es grande,
y dirígete directamente hacia el trípode,
y tócalo con la llave!

FAUSTO *asume una actitud decididamente dominante con la llave.*

MEFISTÓFELES. (*Contemplándolo.*) ¡Así está bien...!
Él se te acerca, y te sigue como un fiel servidor;
serenamente asciendes, te eleva la dicha,
y antes de que ellas lo adviertan, estás de regreso con el
Y una vez que lo has traído, [trípode.
convocas desde la noche al héroe y a la heroína,[574]
eres el primero en atreverse a tal hazaña;

---

572. En los cultos antiguos, los trípodes eran empleados en las invocaciones de los oráculos. El más conocido de ellos es el trípode en el interior del templo de Apolo, en Delfos, donde la Pitia pronunciaba sus profecías.

573. Las tres posiciones se corresponden con el principio del ser, que actúa en los tres reinos de la naturaleza: el mineral (sentada), el vegetal (de pie) y el animal (caminando).

574. Pero lo que traerá Fausto no son las imágenes de Paris y Helena, que circundan a las Madres, sino tan solo el trípode, del que surge la niebla del incienso.

ya está hecha, y has sido tú el que la ha realizado.
Entonces, después de un procedimiento mágico,
la niebla del incienso debe convertirse en dioses.

FAUSTO. ¿Y qué hay que hacer ahora?

MEFISTÓFELES. Tu ser debe tender ha-
[cia abajo;
das un pisotón, y te hundes; con otro pisotón, vuelves a as-
[cender.

FAUSTO *da un pisotón, y se hunde.*

MEFISTÓFELES. ¡Con tal que la llave le sirva del mejor modo!
Tengo curiosidad por ver si regresa.

Salones intensamente iluminados

Emperador y príncipes; corte en movimiento.

CAMARLENGO. (*A* MEFISTÓFELES.) Nos debéis aún la escena de
[los espíritus;
¡poned manos a la obra! El señor está impaciente.
MARISCAL DE CORTE. Su Excelencia acaba de preguntar por ella;
no os retraséis, ya que eso ofendería a Su Majestad.
MEFISTÓFELES. Para eso ha partido mi compañero;
él ya sabe cómo llevarlo a cabo
y trabaja en forma recluida y silenciosa,
tiene que esforzarse muy especialmente,
pues aquel que quiera desenterrar ese tesoro, lo bello,
necesita del arte supremo, la magia de los sabios.
MARISCAL DE CORTE. No importa qué clase de artes empleáis:
el emperador quiere que todo esté listo.
RUBIA. (*A* MEFISTÓFELES.) ¡Una palabra, señor mío! ¡Veis un
pero no lo es durante el importuno verano! [rostro claro,
Entonces brotan cien manchas de color castaño rojizo
que, para mi disgusto, cubren la piel blanca.
¡Un remedio!
MEFISTÓFELES. ¡Qué pena que un tesorito tan claro
esté en mayo tan manchado como vuestros ocelotes!
Tomad huevos de rana,[575] lenguas de sapo, sublimadlos,
destiladlos cuidadosamente en noches de Luna llena
y, en cuarto menguante, simplemente untaos...
Llega la primavera, y las manchas se han esfumado.
MOROCHA. La multitud se aproxima a fin de adularos.
¡Os pido un remedio! Un pie helado
me impide caminar y bailar,
incluso al hacer la reverencia me muevo con torpeza.

---

575. Empleados con frecuencia en la cosmética de la época; ante todo, contra las pecas.

Mefistófeles. Permitid que os pise con mi pie.
Morocha. Eso es común entre enamorados.
Mefistófeles. Una pisada de mi pie, ¡niña!, tiene mayor importancia.
Lo semejante para lo semejante,[576] cualquiera sea el mal que a uno lo aflija;
el pie cura al pie, y así es con todos los miembros.
¡Ven! ¡Presta atención! No debéis replicar.
Morocha. (*Gritando.*) ¡Ay!, ¡ay! ¡Quema! Fue un pisotón fuerte,
como el del casco de un caballo.
Mefistófeles. Os vais curada.
De ahora en más, podéis practicar la danza a gusto
y, mientras os deleitáis en la mesa, juguetear con el pie con el amado.[577]
Dama. (*Abriéndose paso.*) ¡Dejadme pasar! Son demasiado intensos mis dolores;
me importunan, abrasadores, hasta lo más hondo del corazón;
hasta ayer, él buscaba la curación en mis miradas,
ahora parlotea con ella, y me da la espalda.
Mefistófeles. Es grave, pero escúchame.
Debes acercarte quedamente a él;
toma este carbón, trázale una línea
en la manga, la capa, el hombro, según se dé el caso;
él sentirá en su corazón el aguijón del tierno arrepentimiento.
Es preciso que devores de inmediato el carbón,
sin llevar a tus labios vino ni agua;
él suspirará ante tu puerta ya esta noche.

---

576. Alusión al principio *similia similibus curantur* («lo semejante se cura con lo semejante»), fundamental en la homeopatía fundada por Samuel Hahnemann (1755-1843). El principio es parodiado aquí por Mefistófeles, en la medida en que este pretende curar con un pisotón el pie de la dama de la corte.

577. El furtivo juego de contactos con los pies por debajo de la mesa.

DAMA. ¿No es un veneno?
MEFISTÓFELES. (*Enfurecido.*) ¡Respeto a quien lo merece!
Deberíais ir muy lejos en busca de un carbón semejante;
procede de una hoguera
que otrora atizamos con esmero.[578]
PAJE. Estoy enamorado, y no me toman en serio.
MEFISTÓFELES. (*Aparte.*) Ya no sé qué debería oír.

al paje

No probéis suerte con la más joven.
Las maduras sabrán estimaros...

Otros pugnan por acercarse.

¡Ya vienen otros! ¡Qué dura lucha!
Saldré del paso, al fin, diciendo la verdad;
¡el peor recurso! Son grandes los males...
¡Oh, Madres, Madres! ¡Liberad a Fausto!

mirando en derredor

Las luces arden ya pálidamente en el salón,
la corte entera se mueve de inmediato.
Veo que pasan ceremoniosamente[579] en filas
a través de largos corredores, de distantes galerías.
¡Pues bien!, se congregan en el amplio espacio
del antiguo salón de los caballeros, que apenas los contiene.
En las anchas paredes hay abundancia de tapices,
los ángulos y los nichos están ornados de armaduras.
Tiendo a pensar que aquí no se necesitan palabras mágicas;
los espíritus se congregan por sí solos en el lugar.

---

578. En referencia a las hogueras en que eran quemados por la Inquisición los herejes y las brujas.
579. De acuerdo con el orden jerárquico de la corte.

Salón de los caballeros

Iluminación mortecina.
Han ingresado
el emperador y la corte.

HERALDO. Mi vieja función de anunciar el espectáculo
se echa a perder por la misteriosa acción de los espíritus;
en vano trata uno de explicarse
esta confusa agitación sobre bases racionales.
Los sillones, las sillas están ya dispuestos;
ya se sienta al emperador ante la pared;
en los tapices puede él contemplar
con la mayor comodidad las batallas de la gran época.
Aquí todos, el señor y la corte, están sentados en ronda,
los bancos se apiñan en el fondo;
en las lóbregas horas de los espíritus, también el amado
ha encontrado su tierno lugar junto a la amada.
Y así, en vista de que todos han ocupado apropiadamente
estamos preparados; ¡que vengan los espíritus! [su sitio,

Trompetas

ASTRÓLOGO. ¡Que el drama empiece a desarrollarse de inme-
el señor lo ordena: ¡paredes, abríos! [diato!;
Ya no hay obstáculos, aquí obra la magia,
los tapices se esfuman, como enrollados por un incendio;[580]
el muro se escinde, gira sobre sí,
parece instalarse un profundo teatro
e iluminarnos un brillo enigmático;
asciendo al proscenio.

---

580. Los tapices son enrollados hacia los laterales, de modo que se hacen visibles las paredes, pintadas sobre paneles móviles o en bambalinas.

MEFISTÓFELES. (*Emergiendo desde la abertura del apuntador.*)
Desde aquí, espero obtener el favor universal;
en soplar consiste la oratoria del diablo.

Al ASTRÓLOGO

Tú conoces el ritmo según el cual se mueven los astros,
y entenderás magistralmente mis susurros.
ASTRÓLOGO. Pero, merced a una fuerza prodigiosa, aparece
un antiguo templo, de gran solidez. [aquí
Como Atlas,[581] que antaño sostuvo el cielo,
aquí se yerguen en fila las columnas;
pueden bastar para esta mole de roca,
pues dos de ellas sostendrían ya un gran edificio.
ARQUITECTO. ¡Así que esto es antiguo! No sabría cómo enco-
habría que llamarlo rústico y pesado. [miarlo,
Llaman noble a lo tosco; a lo torpe, grande.
Amo los pilares delgados que se elevan sin límites;
el cenit ojival encumbra al espíritu;
una construcción tal es la que más nos edifica.
ASTRÓLOGO. Recibid con reverencia las horas acordadas por
[los astros;
que la razón quede sujeta a través de la palabra mágica;
en cambio, que se mueva con plena libertad
la fantasía, espléndida y osada.
Ved con los ojos lo que habéis deseado con audacia,
es algo imposible y, precisamente por ello, digno de crédito.[582]

---

581. El titán que, de acuerdo con la mitología griega, fue condenado a sostener sobre sus hombros la bóveda celeste.

582. Paráfrasis de la afirmación de Tertuliano (*De carne Christi* V, 4) acerca de la muerte y resurrección de Cristo: «Credibile est quia ineptum est; [...] certum est, quia impossibile» («Es creíble porque es absurdo; [...] es cierto, porque es imposible»).

FAUSTO *asciende al otro lado del proscenio.*

ASTRÓLOGO. En hábitos sacerdotales, coronado, un hacedor
consuma ahora lo que empezó confiado. [de milagros
Un trípode asciende con él desde la cóncava gruta,
ya presiento el vapor de incienso que llega desde el cáliz.
Se dispone a bendecir la elevada obra;
de ahora en más, solo pueden producirse hechos afortunados.
FAUSTO. (*Grandioso.*) En vuestro nombre, Madres, que tenéis
[vuestro trono
en lo ilimitado, que vivís en la eterna soledad
y, sin embargo, en sociedad. Se ciernen en torno a vuestras
las imágenes de la vida, movedizas, sin vida. [cabezas
Lo que una vez fue, en todo su esplendor y brillo,
se mueve allí, pues anhela la eternidad.
Y vosotros, omnipotentes poderes, enviáis las imágenes
a la tienda del día, a la bóveda de las noches.[583]
De unas imágenes se apodera el encantador curso de la vida,
a las otras las visita el audaz mago;[584]
con rica prodigalidad, pleno de confianza, él permite
que cada uno vea lo que desea, lo que es digno de admiración.
ASTRÓLOGO. La llave ardiente apenas ha tocado el cáliz
y una brumosa niebla cubre de inmediato el espacio;
se desliza, ondea como las nubes,
se expande, se redondea, se entrelaza, se divide, se acopla.
¡Y ahora, reconoced una obra maestra de la magia!
Al tiempo que deambulan, emiten una música.
De esos aéreos sonidos mana un no sé qué,
a medida que pasan, todo se vuelve melodía.

---

583. Los versos de Fausto, semejantes a la plegaria de un sacerdote de un culto mistérico, se dirigen al cielo diurno («la tienda del día») y al nocturno («bóveda de las noches»).

584. El propio hablante, que ha visitado las imágenes de Paris y Helena.

Suena el tallo de la columna, lo mismo que el triglifo,[585]
creo incluso que el templo todo canta.[586]
La bruma desciende; desde el leve velo
emerge rítmicamente un bello efebo.
Aquí cesa mi función, no necesito decir su nombre...
¡Quién no ha de conocer al encantador Paris!

[*aparece* PARIS]

DAMA. ¡Oh! ¡Qué esplendor de floreciente energía juvenil!
SEGUNDA. ¡Como un durazno, fresco y jugoso!
TERCERA. ¡Qué labios finamente delineados, dulcemente abul-[tados.
CUARTA. ¿Querrías acaso probar de ese cáliz?
QUINTA. Es muy bello, aunque no precisamente refinado.
SEXTA. Podría ser un poco más distinguido.
CABALLERO. Aquí creo olfatear en todo al pastor,[587]
nada del príncipe y nada de los modos cortesanos.
OTRO. ¡Oh, bien! ¡Semidesnudo, el muchacho es bello,
pero primero deberíamos verlo con la armadura!
DAMA. Se sienta de un modo suave, agradable.
CABALLERO. ¿Seguramente, os encontraríais cómoda en su [regazo?
OTRA. Apoya el brazo sobre su cabeza de manera tan delicada...
CAMARLENGO. ¡Qué tosco! ¡Esto me parece inadmisible!
DAMA. Vosotros, caballeros, en todo sabéis encontrar algo [que objetar.

---

585. Ornamento arquitectónico presente en los frisos de orden dórico; de forma cuadrada, se colocaba en el extremo de la viga. Presentaba tres acanaladuras (= grifos), a las que debe su nombre.

586. En las *Máximas y reflexiones*, Goethe había definido la arquitectura como «música callada»; es la magia la que permite aquí percibir esa silenciada melodía.

587. Abandonado en su niñez, y criado por pastores, Paris se había ocupado de cuidar rebaños en el monte Ida.

EL MISMO. ¡Tenderse así, en presencia del emperador!
DAMA. ¡Solo está representando su papel! Cree estar total-
[mente solo.
EL MISMO. El propio espectáculo tiene que ser cortés aquí.[588]
DAMA. El sueño se ha apoderado dulcemente de este fantasma.
EL MISMO. Pronto roncará; eso es perfectamente natural.
JOVEN DAMA. (*Extasiada.*) ¿Qué es ese perfume que se mezcla
[con el vapor del incienso,
y que refresca hasta lo más íntimo de mi corazón?
UNA DE MÁS EDAD. ¡En verdad! ¡Un aliento llega hasta lo pro-
y viene de él! [fundo del ánimo,
LA MÁS ANCIANA. Es la plenitud del desarrollo,
preparada como ambrosía[589] en el joven,
y difundida a través de la atmósfera que la rodea.

aparece HELENA.[590]

MEFISTÓFELES. ¡Esta es, entonces! Ante esta, me mantendría
por cierto que es linda, pero no me dice nada. [sosegado;
ASTRÓLOGO. Por mí parte, esta vez no hay ya nada más que
como hombre de honor, lo confieso. [hacer;
Ahí viene la bella, ¡si tuviera yo lenguas de fuego![591]

---

588. De acuerdo con las reglas de la *tragédie classique*, el espectáculo debe desarrollarse en conformidad con las reglas de la conveniencia, eludiendo cualquier desviación hacia el naturalismo.

589. Es decir, el alimento de los dioses.

590. Cf. la conversación con Eckermann del 30/12/1829: «Helena produce en los hombres el mismo efecto que Paris en las mujeres. Enciende a los hombres en amor y alabanzas; provoca en las mujeres envidia, odio y censura. El mismo Fausto está fascinado por completo, y a la vista de la hermosura que él conjuró, olvida tiempo, lugar y circunstancias, de modo que Mefistófeles se ve en la necesidad de recordarle a cada momento que se está saliendo de su papel» (Eckermann, 2000: 312).

591. Para describir la belleza de Helena, sería preciso tener el don de

Desde siempre se ha cantado mucho acerca de la belleza;
aquel al que se le manifiesta se siente arrebatado,
aquel al que le perteneció fue sumamente venturoso.

FAUSTO. ¿Tengo aún ojos? ¿En lo hondo de mi espíritu,
se muestra la fuente de la belleza, profusamente rebosante?
Mi horrendo viaje trae el más bienaventurado premio.
¡El mundo era para mí fatuo, desconocido!
¿Qué es ahora desde mi sacerdocio?
¡Es por primera vez deseable, fundado, duradero!
¡Que se esfume para mí el aliento de la vida
si alguna vez, hastiado, me aparto de ti...!
¡La bella forma que una vez me fascinó,
que me hizo feliz en el reflejo mágico,
era solo la engañosa imagen de esta belleza...!
A ti te dedico el estímulo de toda energía,
la quintaesencia de la pasión;
a ti, inclinaciones, amor, adoración, locura.

MEFISTÓFELES. (*Desde el lugar del apuntador.*) ¡Conteneos, y no
[os salgáis de vuestro papel!

LA DAMA DE MÁS EDAD. Grande, bien formada; solo que la ca-
[beza es demasiado pequeña.[592]

LA MÁS JOVEN. ¡Mirad tan solo el pie! ¡No podría ser más tosco!

DIPLOMÁTICO. He visto princesas de esta clase;
me parece que es bella desde la cabeza a los pies.

CORTESANO. Se aproxima al durmiente con astucia y dulzura.

---

lenguas que recibieron los apóstoles en Pentecostés, cuando el Espíritu Santo se posó sobre sus cabezas como lenguas de fuego (Hechos 2, 3).

592. Goethe pone en boca de las damas de la corte lo que los arqueólogos de su época habían escrito acerca de las proporciones de la Venus medicea, considerada parámetro de belleza femenina; cf. Winckelmann, para quien la Venus medicea «es de figura extraordinariamente esbelta, y a pesar de ser su cabeza muy pequeña, la obra mide siete cabezas y media. Su pie mide un palmo y media pulgada, y la figura en total, seis palmos y medio» (1967, 135).

DAMA. ¡Cuán fea, al lado de esa imagen juvenil y pura!
POETA. Ella lo ilumina con la luz de su belleza.
DAMA. ¡Endimión[593] y Luna!, ¡como si estuvieran pintados!
EL MISMO. ¡En efecto! La diosa parece inclinarse,
se dobla sobre él, para beber su aliento;
¡envidiable...! ¡Un beso...! La medida está colmada.
DUEÑA. ¡Frente a toda la gente! ¡Pero esto es demasiado desatinado!
FAUSTO. ¡Temible favor para el muchacho...!
MEFISTÓFELES. ¡Quieto!, ¡silencio!
Deja que el fantasma haga lo que quiera.
CORTESANO. Ella se aleja, con pasos ligeros; él se despierta.
DAMA. ¡Ella se da vuelta! Lo había imaginado.
CORTESANO. ¡Él se sorprende! Es un prodigio lo que le sucede.
DAMA. No es ningún prodigio para ella lo que ve ante sí.
CORTESANO. Con decoro se vuelve hacia él.
DAMA. Ya advierto que ella está instruyéndolo.
En este caso, todos los varones son tontos;
él cree tal vez ser el primero.
CABALLERO. ¡No me la cuestionéis! ¡Es majestuosamente refinada!
DAMA. ¡Qué cortesana! ¡A esto yo lo llamo vulgar!
PAJE. ¡Bien querría estar yo en su lugar!
CORTESANO. ¿Quién no quedaría atrapado en semejante red?
DAMA. La joya ha pasado ya por varias manos.[594]
Hasta el dorado está bastante gastado.

---

593. Pastor del Asia Menor, cuya inusual belleza hizo que Selene –es decir: la Luna– le pidiera a Zeus que le concediera la inmortalidad, de modo que Endimión nunca la abandonase. Endimión y Selene tuvieron cincuenta hijas, entre las cuales se encontraba Naxos. La representación de ambos es un motivo frecuente en pintura.

594. Alusión a las muchas relaciones de Helena. Según las sagas, estuvo unida a Teseo, que la raptó; a su marido Menelao; a Paris, que la raptó y la condujo a Troya; a Deiphobos, el hermano de París, que después de la muerte de este la tomó por esposa; nuevamente, a Menelao, que la recuperó; por último, a Aquiles.

OTRA. Desde los diez años, no tiene valor alguno.[595]
CABALLERO. Cuando se da la ocasión, cada uno toma lo mejor
yo me contentaría con estos bellos restos. [para sí;
ERUDITO. La veo claramente, pero confieso con franqueza:
es dudoso que se trate de la auténtica.
La presencia arrastra a la exageración.
Me atengo, ante todo, a lo escrito.[596]
He leído, pues, que en verdad ha complacido
a todas las barbas grises de Troya, de manera singular;
y, según mi parecer, esto se aplica perfectamente a este caso.
No soy joven, y sin embargo me complace.
ASTRÓLOGO. ¡Ya no es un muchacho! Un héroe audaz
abraza a esta mujer, que apenas puede defenderse.
Con un brazo vigoroso la levanta en vilo,
¿acaso va a raptarla?
FAUSTO. ¡Loco temerario!
¡Te atreves! ¡No escuchas! ¡Alto! ¡Esto es demasiado!
MEFISTÓFELES. Pero eres tú mismo el que hace este juego de
[fantasmagorías.
ASTRÓLOGO. ¡Una palabra más! Después de todo lo ocurrido,
llamo a esta pieza *El rapto de Helena.*
FAUSTO. ¡Qué rapto! ¡Acaso estoy en vano en este lugar!
¡Acaso no se encuentra en mi mano esta llave!
Ella me guió, a través del horror, y la onda, y el oleaje
de las soledades, hasta esta orilla firme.
¡Aquí hago pie! Aquí hay realidades,
desde aquí puede el espíritu luchar con los espíritus
y procurarse el reino doble, el gran reino.
¡Tan lejos estaba ella!; ¡cómo podría estar más cerca!
La salvo, y ella será doblemente mía.

¡Atreveos! ¡Vosotras, Madres! ¡Madres! Tenéis que conce-
[dérmelo.
Aquel que la ha conocido, no puede prescindir de ella.
ASTRÓLOGO. ¡Qué haces, Fausto! ¡Fausto...! Con violencia
la atrapa, ya se nubla la figura.
Vuelve la llave hacia el joven,
lo toca... ¡Ay de nosotros, ay! ¡Rápido, rápido!

Explosión, FAUSTO *yace sobre el suelo. Los espíritus se disuelven en vapor.*

MEFISTÓFELES. (*Que carga a* FAUSTO *sobre sus hombros.*) ¡Aquí lo
[tenéis! El hecho de tener que cargar con tontos
termina perjudicando al propio Diablo.

Tinieblas, tumulto.

SEGUNDO ACTO[597]

Cuarto gótico, estrecho, de elevadas bóvedas

que una vez perteneciera a Fausto; sin ningún cambio

MEFISTÓFELES *aparece detrás de una cortina. Al levantarla y mirar hacia atrás, descubre a* FAUSTO *tendido sobre un lecho anticuado.*

MEFISTÓFELES. ¡Aquí yace el desdichado! ¡Atrapado
en lazos amorosos difíciles de romper!
Aquel al que ha paralizado Helena
no recupera tan fácilmente la cordura.

mirando alrededor

Miro hacia arriba, por aquí, por allá,
y encuentro todo intacto, incólume:
los vidrios coloreados, me parece, están más empañados,
se han multiplicado las telarañas;
la tinta se ha secado, se ha vuelto amarillento el papel;
pero todo está en el mismo lugar;
incluso se encuentra aquí todavía la pluma
con la que Fausto selló el pacto con el diablo.
¡Sí!, en lo profundo de su caña
hay una gota de sangre seca, la misma que le extraje.
Por una pieza única como esta

---

597. En este segundo acto trabajó Goethe probablemente desde la primavera de 1826; de manera más intensa se ocupó de él a partir del otoño de 1827, para concluirlo hacia fines de 1830.

felicitaría al mayor coleccionista.
También la vieja piel cuelga del viejo gancho;
me recuerda aquella charla
con la que instruí una vez al adolescente,
con la que quizás se solaza aún siendo ya un joven.
Me viene, en verdad, el deseo,
¡cálido abrigo!, de cubrirme contigo
y de pavonearme una vez más como docente,
como quien cree tener razón en todo.
Los sabios saben cómo conseguirlo,
hace tiempo que el diablo ha perdido esa habilidad.

descuelga la piel y la sacude; salen cigarras, escarabajos y polillas.

CORO DE INSECTOS.

¡Bienvenido! ¡Bienvenido,
antiguo patrón!,
revoloteamos y zumbamos
y ya te reconocemos.
Uno a uno, en silencio
nos engendraste;
venimos de a miles,
padre, bailando.
El disimulo en el pecho
tan bien se oculta
que antes se descubren
las pulgas en la piel.

MEFISTÓFELES. ¡Qué inesperada alegría me da la joven creación![598]
Sembrad, y con el tiempo recogeréis.
Vuelvo a sacudir la vieja lana,
aquí y allí aún aletea alguno...

---

598. En referencia a los insectos.

¡Volad! ¡Circulad!; hacia mil rincones
corred, queridos pequeños, a ocultaros.
Allí donde están las viejas cajas;
aquí, en los ajados pergaminos,
en los polvorientos pedazos de las viejas marmitas,
en las órbitas de aquellas calaveras.
En este fárrago y en esta descomposición
siempre ha de haber lugar para grillos.[599]

se cubre con la piel.

Ven, cúbreme una vez más los hombros,
hoy vuelvo a ser el Director.
Pero de nada me sirve llamarme de ese modo,
¡dónde está la gente que ha de reconocerme como tal!

tira de la campana, que deja oír un sonido estridente, penetrante, con lo cual los salones tiemblan y las puertas se abren.

FÁMULO. (*Tambaleándose a lo largo del corredor sombrío.*)
¡Qué tañidos! ¡Qué estremecimiento!
La escalera se sacude, tiemblan los muros;
a través del temblor multicolor de las ventanas
veo cómo relampaguea la tormenta.
Se raja el piso, y desde arriba
caen la cal y los escombros desprendidos.
Y la puerta, bajo firme cerrojo,
fue abierta por una fuerza mágica...[600]
¡Allí! ¡Qué temible! ¡Un gigante
está envuelto en el viejo abrigo de Fausto!

---

599. Juego de palabras: la palabra *Grillen* significa tanto «grillos» como «caprichos».

600. Cf. Mateo 27, 66, a propósito de la orden de Pilato para que se custodie el sepulcro de Cristo: «Ellos fueron y aseguraron el sepulcro, sellando la piedra y montando la guardia».

Ante sus miradas, sus señales,
querría caer de rodillas.
¿Debo huir? ¿Debo quedarme?
¡Ay, qué será de mí!
MEFISTÓFELES. (*Hace una señal.*) ¡Venid, amigo mío...! Vuestro
[nombre es Nicodemo.[601]
FÁMULO. ¡Ilustrísimo señor! Ese es mi nombre... OREMUS.[602]
MEFISTÓFELES. ¡Dejemos eso!
FÁMULO. ¡Cómo me alegra que me conozcáis!
MEFISTÓFELES. Bien lo sé, ¡añoso y aún estudiante,
mohoso señor![603] También el erudito
sigue estudiando, porque no puede hacer otra cosa.
Así se construye uno un sólido castillo de naipes,
y el espíritu más grande no puede terminar de edificarlo.
Pero vuestro señor es un hombre muy versado;
¡quién no conoce al noble doctor Wagner,
hoy el primero en el mundo de los eruditos!
Él por sí solo sostiene el edificio,
incrementando la sabiduría a cada día.
Oyentes, discípulos sedientos de saber,
se reúnen en multitud a su alrededor.
Él resplandece de manera única desde la cátedra;
administra las llaves, como san Pedro,[604]

---

601. El fámulo tiene el mismo nombre que el fariseo que se presentó ante Cristo y le dijo: «Rabí, sabemos que Dios te ha enviado como maestro, porque nadie puede hacer los milagros que tú haces, si no está Dios con él» (Juan 3, 2).

602. El fámulo toma a Mefistófeles por un religioso, y pronuncia la fórmula de invitación a la oración común.

603. En la jerga universitaria de la época, el término designaba a los estudiantes del último semestre.

604. Alusión al anuncio que le hace Cristo a Pedro en Mateo 16, 19: «Te daré las llaves del reino de los cielos, y lo que atares en la Tierra será atado en los cielos, y lo que desatares en la Tierra será desatado

abre tanto lo bajo como lo alto.
Cómo brilla y centellea ante todos;
ninguna reputación, ninguna fama se le equiparan;
aun el nombre de Fausto queda eclipsado,
él es el único que ha hecho grandes descubrimientos.

FÁMULO. Disculpad, ¡ilustrísimo señor!, si os digo...
si me atrevo a contradeciros:
no se trata de todo eso;
la modestia es la parte que se le ha asignado.
La inconcebible desaparición de ese gran hombre
es algo que él no puede superar;
de su regreso espera ardientemente consuelo y salvación.[605]
El cuarto, como en los días del doctor Fausto,
aún intacto desde su partida,
espera a su antiguo señor.
Apenas me atrevo a entrar aquí.
¿Qué constelación rige esta hora...?
Me parece que se estremecían los viejos muros;
los quicios temblaban, saltaron los cerrojos,
de otro modo, ni aun vos habríais entrado.

MEFISTÓFELES. ¿Dónde se ha metido el hombre?
¡Llévame con él, o tráelo aquí!

FÁMULO. ¡Ah!, su prohibición es demasiado estricta,
no sé si me atreveré a hacerlo.
Durante meses, dedicado a la gran obra,
vive en el más silencioso silencio.
Él, el más delicado de los eruditos,

---

en los cielos». El catolicismo romano interpretó estas palabras en relación con la potestad papal, inaugurada por Pedro. En este contexto, el comentario parece designar irónicamente a Wagner como «papa de la ciencia».

605. Wagner esperaría, pues, el retorno de Fausto, así como los discípulos aguardaban el de Cristo resucitado.

parece un carbonero,
ennegrecido desde la oreja a la nariz,
los ojos rojos de soplar el fuego;
así aguarda cada instante,
el tintineo de las tenazas produce música.

MEFISTÓFELES. ¿Acaso ha de negarme el ingreso?
Yo soy el hombre que puede precipitar su dicha.

El fámulo se va. MEFISTÓFELES *se sienta con solemnidad.*

Apenas ocupé el lugar aquí
cuando ya comenzó a moverse allá atrás un huésped que [conozco.
Pero ahora es uno de los modernos
y va a conducirse con un ilimitado descaro.

BACHILLER[606]. (*Atravesando impetuosamente el corredor.*)
¡Encuentro abiertos el portón y la puerta!
Ahora cabe, por fin, esperar
que el hombre vivo que subsistía hasta ahora
en medio de la putrefacción, como un muerto,
deje de consumirse, de echarse a perder
y de morir a causa de la propia vida.

Estos muros, estas paredes
se hunden, se inclinan hacia la ruina;
y si no nos vamos pronto
nos alcanzarán la caída y el derrumbe.
Soy audaz como ninguno,
pero nadie conseguirá que siga avanzando.
Pero ¡de qué vengo a enterarme hoy!
¿No fue aquí donde, hace muchos años,
temeroso y abrumado,

---

606. *Baccalaureus*: desde el siglo XIII, título académico usual para aquel estudiante que, una vez aprobada la disputación, está autorizado a dictar clases.

vine como un buen novato[607]?
¿Donde confié a estos ancianos
la misión de instruirme con su palabrerío?

Con sus viejos volúmenes forrados en cuero
me engañaron transmitiéndome lo que sabían;
lo que sabían no lo creían ni ellos mismos,
y despojaban con ello su vida y mi vida.
¿Cómo...? ¿Allí atrás, en la celda
aún hay alguien sentado en este claroscuro?

¡Al acercarme veo con sorpresa
que está aún sentado con su piel castaña;
en verdad, tal como lo dejé,
aún cubierto con sus rudas pieles!
Entonces parecía, ciertamente, avisado,
cuando yo aún no lo entendía.
Eso ya no le servirá hoy;
¡vamos, abordémoslo!

Anciano señor, si las sombrías corrientes del Leteo
no ha atravesado vuestra cabeza hundida y calva,
ved venir y reconoced al discípulo
que se ha liberado del puntero académico.
Os reencuentro tal como os vi;
pero *yo* vengo convertido en otro hombre.

MEFISTÓFELES. Me alegra que os haya atraído mi campana.
Entonces no os tenía en poca estima;
ya la oruga, la crisálida,[608] anuncia
la posterior mariposa colorida.

---

607. *Fuchs*: en la jerga universitaria de la época, un estudiante durante los dos primeros semestres.

608. La pupa de la mariposa. La imagen de la metamorfosis, central en Goethe y, en particular, en el *Fausto*, es empleada aquí de manera irónica por Mefistófeles.

En vuestra cabeza rizada y en el cuello de encaje
sentíais una pueril complacencia...
¿No habéis llevado nunca coleta...?
Hoy os veo con un corte a la sueca.[609]
Os veis muy intrépido y resuelto;
pero no volvéis absoluto[610] a casa.

BACHILLER. ¡Anciano señor! Estamos en el antiguo lugar;
pero considerad el curso de los últimos tiempos
y ahorraos las palabras de doble sentido;
ahora, en cambio, tenemos más cautela.
Os burlasteis del joven bueno y crédulo;
habéis logrado sin arte
lo que hoy nadie se atreve a hacer.

MEFISTÓFELES. Cuando se le dice a la juventud la pura verdad,
ello no complace en modo alguno a los pichoncitos;
pero cuando, algunos años después,
lo han experimentado todo en carne propia,
se vanaglorian como si la verdad hubiera salido de su propia [cabeza;
entonces se dice: el maestro era un tonto.

BACHILLER. ¡Un bribón, quizás...!; pues ¿qué maestro nos dice
la verdad directamente a la cara?
Cada uno sabe agrandar o disminuir,
ora serio, ora jovialmente prudente, ante los ingenuos niños.

MEFISTÓFELES. Hay, por cierto, un tiempo para aprender;
estáis ya listo, según advierto, para enseñar.
Hace algunas lunas, algunos soles[611]
habéis alcanzado la plenitud de la experiencia.

---

609. Corte de cabello que, desde finales del siglo XVIII, sustituyó a la peluca de trenza usual entre militares y estudiantes.

610. Juego de palabras: Mefistófeles alude irónicamente al hecho de que, con su cabeza rasurada, el bachiller ya no está «completo», «íntegro»; pero, en el contexto, el término «Absoluto» remite a la filosofía idealista alemana, que es en esta escena objeto de parodia.

611. Es decir: meses, años, de acuerdo con las revoluciones de la Luna alrededor de la Tierra, y de esta alrededor del Sol.

BACHILLER. ¡Ser de la experiencia![612] ¡Espuma y polvo!
Y algo que no está a la altura del espíritu.
¡Admitidlo!; lo que se sabe desde siempre
no merece para nada ser sabido.
MEFISTÓFELES. (*Después de una pausa.*) Hace tiempo que soy de
y ahora creo ser insípido y necio. [ese parecer. Era un tonto,
BACHILLER. ¡Esto me alegra enormemente! Ahora escucho algo
¡es el primer anciano que encuentro razonable! [sensato;
MEFISTÓFELES. Buscaba el oculto tesoro dorado
y solo extraje espantosos carbones.
BACHILLER. ¿Confesáis, pues, que vuestro cráneo, vuestra calva
no vale más que aquellas calaveras?
MEFISTÓFELES. (*De manera afable.*) Quizás no sepas, amigo mío,
[cuán grosero eres.
BACHILLER. En alemán, se miente cuando se es cortés.[613]
MEFISTÓFELES. (*Que con su silla con ruedas se aproxima cada vez más al proscenio, le dice a la platea.*) Aquí arriba me quitan la
[luz y el aire;
¿encontraré acaso alojamiento entre vosotros?
BACHILLER. Encuentro presuntuoso que en el peor de los tiempos
uno quiera ser algo cuando ya no es nada.
La vida del hombre vive en la sangre y ¿dónde
circula la sangre mejor que en el joven?
Es la sangre viva, en su fresca energía,
que a partir de la vida engendra nueva vida.
Allí todo se agita, allí se hace algo;

---

612. La realidad empírica, fundada en la percepción, en contraposición con el conocimiento *a priori*.

613. Cf. conversación de Goethe con el príncipe Metternich del 26/10/1813, contada por el escritor a Riemer: «El gusto es un eufemismo. Los alemanes no tienen gusto, porque no conocen eufemismo alguno, y son demasiado rudos. Ninguna lengua puede ser y volverse eufemística como aquella en la que se hace diplomacia» (Biedermann/Herwig, 1998: 2, 842, nº 3774).

lo débil cae, emerge lo fuerte.
Mientras nosotros conquistamos medio mundo,[614]
¿qué habéis hecho? Habéis cabeceado, reflexionado,
soñado, ponderado; planes y siempre planes.
¡Por cierto!, la vejez es una fiebre fría[615]
bajo la helada de la caprichosa miseria.
Una vez que uno ha cumplido treinta años
está ya prácticamente muerto.[616]
Lo mejor sería ultimaros a tiempo.

MEFISTÓFELES. El diablo ya no tiene nada que decir aquí.

BACHILLER. Si no lo deseo yo, no puede existir ningún diablo.

MEFISTÓFELES. (*Aparte.*) Pero el diablo pronto te hará una zancadilla.

BACHILLER. ¡Esta es la más noble vocación de la juventud!
El mundo no existía antes de que yo lo creara;
he extraído el Sol de lo profundo del mar;
conmigo comenzaron las fases de la Luna;
el día se atavió entonces a mi paso,
para mí se cubrió la Tierra de verdura y de flores.
A mi señal, en aquella primera noche,
se desplegó todo el esplendor de las estrellas.
¿Quién sino yo os liberó de todas las barreras

---

614. Según Schöne (p. 501), se refiere a la participación de los estudiantes en la guerra de liberación de 1813.

615. Se llamaba fiebre fría al intervalo de reposo entre dos ataques de fiebre.

616. En *Episode über unser Zeitalter, aus einem republikanischen Schriftsteller* («Episodio sobre nuestra época, de un escritor republicano», 1806-1807) dice Fichte, a propósito de la juventud prematuramente indolente: «Una vez que superaron los treinta años, se habría deseado, para el honor de ellos y el beneficio del mundo, que murieran, en la medida en que, de ahí en adelante, solo vivían aún para empeorarse y empeorar al entorno cada vez más» (cit. en FA VII/2, 502).

de las ideas filisteas,[617] que os tenían cautivos?
Pero yo, libre, obedeciendo solo a mi espíritu,
sigo, alegre, a mi luz interior,
y deambulo raudamente, con mi más íntimo embeleso,
teniendo la claridad ante mí, y a mis espaldas las tinieblas.

se va.

MEFISTÓFELES. ¡Original, vete en medio de tu esplendor...![618]
Cómo te irritaría saber esto:
¿quién puede pensar algo tonto, quién algo sensato
que no hayan pensado ya las generaciones precedentes...?
Pero con este no corremos ningún riesgo,
en pocos años todo será diferente:
aunque el mosto se comporte de manera muy absurda,
a fin de cuentas se obtendrá vino.

A los jóvenes de la platea, que no aplauden[619]

Permanecéis fríos ante mis palabras;
a vosotros, buenos niños, os los dejo pasar.
Pensad: el diablo es viejo;
¡envejeced, pues, para entenderlo!

---

617. En el sentido de «pequeñoburguesas».

618. Estas palabras se condicen con las críticas del viejo Goethe a la «estética del genio», que él mismo había promovido durante el período del *Sturm und Drang*. Cf. la crítica a la genialidad en *Máximas y reflexiones*: «Eso que se llama sacar de su cabeza suele producir ingenios falsamente originales y amanerados» (Goethe, 2003: VII, 347).

619. El comentario sugiere cómo deberían conducirse los espectadores; las palabras siguientes de Mefistófeles suponen una reacción a dicha observación.

LABORATORIO[620]

al estilo de la Edad Media, con sofisticados y toscos aparatos para fines fantásticos

WAGNER. (*Junto al fogón.*) Suena la campana, temible,[621]
y sacude los muros cubiertos de hollín.
Ya no puede continuar la incertidumbre
de la más grave espera.
Ya se aclaran las tinieblas;
ya en lo más íntimo de la redoma
todo arde como carbón encendido
e incluso como el más espléndido carbunclo,[622]
proyectando rayos a través de la oscuridad.
¡Aparece una luz clara y blanca!
¡Oh, que esta vez no lo pierda...![623]
¡Ay, Dios! ¿Qué es ese ruido en la puerta?
MEFISTÓFELES. (*Entrando.*) ¡Bienvenido!, lo digo con las mejores
[intenciones.
WAGNER. (*Temeroso.*) ¡Bienvenido a esta hora propicia para las
[estrellas![624]

En voz baja

---

620. La escena fue escrita posiblemente en 1829, y concluida en diciembre de ese año.

621. El sonido de la campana tiene aquí resonancias apocalípticas, que persisten en los versos siguientes.

622. Al carbunclo, legendariamente derivado del carbón (del latín *carbunculus*, «pequeño carbón»), se le atribuía la propiedad de iluminar en la oscuridad; se lo consideraba también la más espléndida de las piedras preciosas.

623. El verso parece irónico: Wagner habla como una embarazada atemorizada ante la posibilidad de un aborto.

624. El instante exacto en que la conjunción de planetas es la más propicia para la alquimia.

Pero contened en la boca la palabra y el aliento,
una obra espléndida está por realizarse.
MEFISTÓFELES. (*En voz más baja.*) ¿Qué pasa, pues?
WAGNER. (*En voz más baja.*) Se está haciendo
[un ser humano.
MEFISTÓFELES. ¿Un ser humano? ¿Y qué enamorada pareja
habéis encerrado en esta chimenea?
WAGNER. ¡Dios nos guarde de ello! El modo de procrear antes
es considerado por nosotros una vana farsa. [en boga
El punto delicado del que nació la vida,
la encantadora fuerza que surgía desde el interior
y que tomaba y daba, destinada a configurarse a sí misma,
a apropiarse primero de lo más próximo, luego de lo extraño,
todo eso ha sido despojado de su dignidad;
si el animal sigue gozando en ello,
el hombre, con sus grandes dones,
deberá tener, en el futuro, un origen más alto, más alto.[625]

Vuelto hacia el fogón

¡Brilla!, ¡mirad...! Ahora cabe realmente esperar
que, si a partir de cientos de sustancias,
mediante una mezcla –pues todo depende de la mezcla–
componemos pacientemente la sustancia humana...
si la encerramos en un matraz
y la destilamos apropiadamente,
la obra se concluya en silencio.

vuelto hacia el fogón

¡Ahí viene!; ¡la masa se agita más clara!
La convicción se muestra cada vez más fundada:

---

625. A través de las posibilidades abiertas por las ciencias naturales, contrapuestas a la procreación biológica.

lo que se alababa como enigma en la naturaleza
nos atrevemos a ensayarlo racionalmente,
y lo que antes se dejaba organizar,
nosotros hacemos que se cristalice.[626]

MEFISTÓFELES. Aquel que vive mucho tiempo, ha experimen-
[tado muchas cosas;
para él nada nuevo puede ocurrir en este mundo.
En mis años de peregrinaje
he visto ya a todo un pueblo de hombres cristalizados.

WAGNER. (*Hasta ahora, siempre atento a la redoma.*) Sube, cente-
y en un instante estará listo. [llea, se espesa
Un gran propósito parece desquiciado al comienzo,
pero de ahora en más vamos a reírnos del azar[627]
y así, un cerebro que piense de manera excelente
en el futuro será también obra de un pensador.[628]

Contemplando extasiado la redoma

Hace tintinear el vidrio una adorable fuerza;
esto se enturbia, se aclara: ¡ha de nacer, pues!
Veo que, bajo una graciosa forma,
se agita un agradable hombrecito.
¿Qué más queremos, qué más querrá ahora el mundo?
Pues el misterio ha sido revelado.

---

626. En el contexto de una discusión con Knebel, Goethe expresó su determinación de reconocer una distinción neta entre los tres reinos naturales, cuyas formas de desarrollo designa, sucesivamente, como *cristalización, vegetación* y *organización animal.* La cristalización mecánica es la conformación de los cuerpos minerales, en tanto la organización es propia de los animales. En función de esto, la experimentación de Wagner es una tentativa híbrida para trasladar las leyes de la materia inorgánica a la orgánica.

627. Es decir: se ha hecho posible engendrar independientemente de las contingencias de la procreación natural.

628. Alusión a los autómatas de Jacques de Vaucanson, y al estudio de Julien Offray de La Mettrie *L'Homme machine* («El hombre máquina», 1748), que preanunciaba la existencia de hombres mecánicos capaces de hablar y pensar.

Prestad oídos a este sonido;
se convierte en voz, en lenguaje.
HOMUNCULUS[629]. (*En la redoma, a* WAGNER.) ¡Pues bien, padre-
[cito! ¿Cómo anda eso? No era ninguna broma.
¡Ven, abrázame tiernamente junto a tu corazón!
Pero no con mucha firmeza, para que no se quiebre el cristal.
Esto es lo propio de las cosas:
a lo natural, apenas si le alcanza el universo;
lo artificial demanda un espacio cerrado.

a MEFISTÓFELES

Pero tú, taimado, señor primo,[630] ¿estás aquí
en el momento adecuado?; te doy las gracias.
Un destino propicio te condujo aquí, entre nosotros;
dado que existo, debo ser también activo.
Querría poner enseguida manos a la obra.
Eres idóneo para abreviarme los caminos.
WAGNER. ¡Una palabra! Hasta ahora tenía que avergonzarme,

---

629. Cf. la conversación con Eckermann del 20/12/1829: «Wagner –dijo Goethe– no debe dejar la botella de la mano, y la voz debería producir el efecto de salir de la botella. Sería un papel para algún ventrílocuo; he oído a algunos que sabrían salir muy bien de la dificultad» (Eckermann, 2000: 309).

630. Schöne (FA VII/2, 513) señala que el término *Vetter* («primo») podría ser interpretado aquí asimismo como «padrino». Ello colocaría a Mefistófeles en el papel de una suerte de asistente de parto en la tentativa de Wagner para producir artificialmente a un hombre. Inversamente, el ensayo asume rasgos diabólicos. Dice Goethe, en conversación con Eckermann del 16/12/1829: «Por lo demás, lo llama señor primo, pues estos seres espirituales, como el Homunculus, que todavía no están ensombrecidos y limitados por una humanización completa, pertenecen al número de los demonios, por lo cual existe entre ellos una especie de parentesco. [...] hasta he pensado si no sería conveniente que, cuando se presenta ante Wagner, mientras el Homunculus se está produciendo, Mefistófeles pronuncie algunos versos donde declare su colaboración, de modo que el lector la advierta de manera clara» (Eckermann, 2000: 306).

pues viejos y jóvenes me asediaban con problemas.[631]
Por ejemplo: aún nadie puede entender
por qué el alma y el cuerpo se avienen tan bellamente,
se enlazan como para no separarse jamás,
y sin embargo se amargan continuamente el día.
Además...

MEFISTÓFELES. ¡Alto! Querría preguntar, antes bien:
¿por qué el hombre y la mujer se llevan tan mal?
Esto, amigo mío, no lo resolverás jamás.
Aquí hay algo que hacer, y es eso lo que quiere el pequeño.

HOMUNCULUS. ¿Qué hay que hacer?

MEFISTÓFELES. (*Señalando una puerta lateral.*) ¡Muestra aquí
[tus dones![632]

WAGNER. (*Observando siempre la redoma.*) ¡En verdad, eres un
[niño encantador!

La puerta se abre, se ve a FAUSTO *extendido en el lecho.*

HOMUNCULUS. (*Sorprendido.*) ¡Notable...!

La redoma se escapa de las manos de WAGNER, *revolotea por encima de* FAUSTO *y lo ilumina*

¡Qué bello entorno...![633]
[¡Aguas claras

---

631. Es decir: en sus clases en la universidad, no estaba en condiciones de responder a muchas preguntas del auditorio.

632. En referencia a la capacidad «telepática» del Homunculus, que ahora se encarga de leer los sueños de Fausto dormido, después de la parálisis que le ocasionó la visión de Helena. Paracelso (1922-1933: 11, 317) describe a los *homunculi* como «seres prodigiosos, que son empleados como una gran herramienta e instrumento [...] para saber todas las cosas secretas y ocultas, que de otro modo no podrían conocer todos los hombres».

633. En el sueño de Fausto aparece la procreación de Helena; es decir: la unión mítica entre Zeus, metamorfoseado en cisne, y Leda, la mujer de Tíndaro, rey de Esparta. La escena fue objeto de numerosas representaciones pictóricas, algunas de las cuales influyeron directamente sobre Goethe. Fausto volverá a ver esta escena semidormido junto a las orillas del Peneo, cf. vv. 7271-7312.

en un denso bosquecillo; mujeres que se desvisten,
las más encantadoras...! Esto se pone cada vez mejor.
Pero una se distingue en forma espléndida; una que pertenece
a la más alta estirpe de los héroes, y quizás a la de los dioses.
Posa su pie en la claridad translúcida;
la encantadora llama vital del noble cuerpo
se refresca en el maleable cristal de las olas...
Pero ¿qué alboroto de alas raudamente agitadas,
qué murmullo, qué chapaleo revuelve el pulido espejo?
Las muchachas huyen atemorizadas; solo
la reina posa allí una mirada sosegada
y ve con orgulloso placer femenino
que el príncipe de los cisnes se estrecha contra sus rodillas,
insistente y dócil. Parece familiarizarse...
Pero de pronto se levanta un vapor[634]
y cubre con un denso velo
la más encantadora de las escenas.

MEFISTÓFELES. ¡Qué cosas no tendrás para contar!
Por pequeño que seas, eres un gran soñador.
No veo nada...

HOMUNCULUS. Ya lo creo. Tú vienes del Norte,
has crecido en la época de la niebla,[635]
en el torbellino de la caballería y la clerecía;
¡dónde podría sentirse libre tu mirada!
Solo te sientes en casa en las tinieblas.

Mirando en torno.

¡Piedra ennegrecida, enmohecida, repulsiva,
ojival, sobrecargada, infame...!

---

634. La escena, representada ante los ojos del espectador a través de un «denso velo», recuerda el encuentro amoroso entre Zeus y Hera en el monte Ida, que aparece en la *Ilíada* (XIV, vv. 341-351) envuelta en nubes doradas.

635. Es decir: procedente del vaho y de la niebla (cf. v. 6 de la «Dedicatoria») del Norte medieval.

Si este hombre se despierta, le nacerán nuevos apremios,
quedará muerto de inmediato.
Fuentes umbrías, cisnes, bellezas desnudas,
ese era su sueño lleno de presentimientos;
¡cómo podría habituarse a este lugar!
Yo, que sé amoldarme a todo, apenas lo tolero.
¡Llevémoslo ya mismo!

MEFISTÓFELES. Ha de alegrarme la partida.

HOMUNCULUS. Ordénale al guerrero que se dirija a la batalla,
conduce a la muchacha al baile,
y todo se arreglará de inmediato.
Precisamente ahora, acabo de caer en la cuenta,
tiene lugar la Noche de Walpurgis clásica;[636]
es lo mejor que podría suceder.
¡Llevémoslo a su elemento!

MEFISTÓFELES. Jamás oí hablar de algo semejante.

HOMUNCULUS. ¿Cómo habría de llegar a vuestros oídos?
Solo conocéis a los espectros románticos;
un espectro genuino debe ser también clásico.

MEFISTÓFELES. ¿Adónde ha de dirigirse el viaje?
Me tienen asqueado ya los colegas antiguos.

HOMUNCULUS. En el Noroeste, Satán, se encuentra tu región dilecta,
pero esta vez navegaremos hacia el Sudeste...[637]
Por una gran planicie fluye libre el Peneo,
rodeado de arbustos y árboles, hacia bahías serenas y húmedas;

---

636. El término «Noche de Walpurgis» es empleado aquí de manera metafórica, con vistas a insinuar un paralelo con la escena en el Brocken de la primera parte. Ya sugiere aquí Homunculus una contraposición entre el mundo clásico-antiguo-pagano y el mundo cristiano-medieval/moderno. Con ello, se anticipa el tercer acto, que, en la publicación preliminar, había aparecido con el título de *Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie* («*Helena. Fantasmagoría clásico-romántica*»).

637. Homunculus avizora la llanura de Farsalia, con el río Peneo. Allí tuvo lugar, en 48 a. C. la batalla decisiva entre César y Pompeyo.

el llano se prolonga hasta los barrancos de las montañas
y arriba se extiende Farsalia, antigua y nueva.
MEFISTÓFELES. ¡Oh! ¡Vayámonos!; y dejemos a un lado
aquella disputa entre tiranía y esclavitud.
Me aburre; pues apenas ha sido resuelta
comienzan nuevamente desde el principio;
y nadie advierte haber sido simplemente burlado
por Asmodeo, que está oculto detrás.
Se enfrentan, según se dice, por los derechos de la libertad;[638]
si se mira bien la cosa, son siervos contra siervos.
HOMUNCULUS. Déjales a los hombres su naturaleza terca,
cada uno debe defenderse como puede
desde la niñez, y así se convierte, finalmente, en hombre.
Aquí solo se trata de averiguar cómo puede curarse este.
Si dispones de un medio, ponlo a prueba aquí;
si no puedes hacerlo, déjalo en mis manos.
MEFISTÓFELES. Habría que probar más de una obrita del
[Brocken,[639]
pero encuentro corridos los cerrojos del paganismo.[640]
¡El pueblo griego nunca ha valido demasiado!
Pero os enceguece con el libre juego sensual,
y atrae al pecho del hombre hacia risueños pecados;
los nuestros siempre parecerán sombríos.
Y ahora, ¿qué hay que hacer?
HOMUNCULUS. En general, no eres apocado;
y si menciono a las brujas de Tesalia,
pienso haber dicho algo.

---

638. Alusión a las guerras de liberación griegas de 1821-1829 contra los turcos, en las que se ve aquí una reedición de las luchas entre Pompeyo y César.
639. El monte en el que tiene lugar la Noche de Walpurgis; cf. la primera parte de la obra.
640. Que mantienen excluido al diablo judeocristiano.

MEFISTÓFELES. (*Lascivo.*) ¡Brujas de Tesalia![641] ¡Bien!, son per-
por las que he preguntado hace tiempo. [sonas
No creo que sea grato
pasar con ellas una noche tras otra;
pero una visita, un ensayo...

HOMUNCULUS. ¡Traed el abrigo,
y cubrid con él al caballero![642]
Este trapo, como hasta ahora,
os llevará a ambos;
os ilumino el camino.[643]

WAGNER. (*Temeroso.*) ¿Y yo?

HOMUNCULUS. ¡Oh, bien!
Te quedas en casa, para hacer cosas muy importantes.
Despliega los viejos pergaminos,
reúne los elementos de la vida, según la prescripción,
y combínalos entre sí con cautela.
Considera el *qué*, y todavía más el *cómo*.
Entretanto, yo recorro un trecho del mundo,
y acaso descubra el punto sobre la *i*.[644]

---

641. «Mefistófeles sabe perfectamente de qué se trata cuando el Homunculus le habla de brujas tesálicas. A un buen conocedor de la antigüedad, la frase *brujas tesálicas* le sugerirá una porción de ideas, mientras que para el profano no pasará de ser un mero nombre» (Eckermann, 2000: 377 [21/2/1831]). En el *De bello civili* de Lucano, estas brujas de Tesalia eran maestras en los hechizos de amor y en las conjuras de los muertos; cuentan entre ellas Ericto, que aparece en el segundo acto, y Manto, que conduce por el Hades a Fausto en su búsqueda de Helena.

642. Homunculus tiene aquí una precognición mágica; recién en el tercer acto aparecerá Fausto «llevando un traje de corte como el de los cortesanos medievales» (antes del v. 9182).

643. Homunculus asume aquí, pues, la función de guía que, en la Noche de Walpurgis en la montaña del Harz, cumplía el fuego fatuo.

644. Es decir: la existencia corpórea, que aún le falta a Homunculus, cristalizado dentro de la redoma.

Entonces se habrá alcanzado el gran fin;[645]
tal empeño merece tal recompensa:
oro, honor, fama, una vida larga y sana;
y quizás merecen esto también... la ciencia y la virtud.[646]
¡Adiós!

WAGNER. (*Turbado.*) ¡Adiós! Esto me oprime el corazón.
Temo no volver ya a veros jamás.

MEFISTÓFELES. ¡Ahora, vayamos resueltos al Peneo!
No hay que desdeñar a mi señor primo.

ad Spectatores

A fin de cuentas, dependemos
de las criaturas que hemos hecho.[647]

---

645. El paso a la auténtica vida orgánica.

646. Schöne (FA VII/2, 518) sostiene que debería entenderse de esta manera el sintagma «la ciencia y la virtud»; es decir, ambos funcionan como sujetos de la oración –junto con «tal empeño» (= la alquimia)–, y no como objetos directos –como sí lo son «oro, honor, fama, una vida larga y sana»–.

647. En conversación del 16/12/1829, Eckermann llamó la atención de Goethe sobre la oscuridad de los dos versos con que se cierra la escena: «Yo pensaba –dijo Goethe– que hay en ellas materia para un rato. Un padre que tiene seis hijos está perdido, póngase como se ponga. También reyes y ministros, que han elevado a grandes cargos a muchas personas, tendrán algo que pensar sobre su propia experiencia» (Eckermann, 2000: 307).

NOCHE DE WALPURGIS CLÁSICA

Campos de Farsalia
Tinieblas

ERICTO.[648] Para participar en la escalofriante fiesta de esta [noche,
tal como sucedió a menudo, llego yo, Ericto, la sombría;
no soy tan abominable como me pintan los odiosos poetas
con sus desmedidas calumnias... Nunca paran
con sus elogios y censuras... Demasiado pálido me parece,
a la distancia, el valle, con esa ola de tiendas grises,
cual irradiación de la noche más plena de desasosiego y [horror.
¡Cuántas veces se ha repetido ya esto!; continuamente
se repetirá hasta el infinito... Nadie le cede el imperio
al otro; nadie se lo cede a aquel que lo conquistó por la fuerza
y gobierna por la fuerza. Pues todo aquel que no sabe go- [bernar
su propio yo se ha complacido demasiado en gobernar
la voluntad del prójimo, de acuerdo con su propio orgullo...
Pero aquí se desarrolló un combate grande y ejemplar:
se vio cómo la violencia se opone al más violento,
cómo se desgarra la corona encantadora de la libertad, con [sus mil flores,
y el rígido laurel se dobla en torno a la cabeza del dominador.[649]

---

648. Una de las tres brujas de Tesalia a las que se refirió Homunculus en el v. 6977. Ericto conoce su ulterior presencia en la literatura; y así, sabe que Lucano, en su poema sobre la guerra de Farsalia (*De bello civili* VI, 507 y ss.), la presenta como una suerte de vampiro que vive entre tumbas. Posiblemente se hace alusión a Dante (cf. *Infierno* IX, 22 y s.), además de a Lucano, cuando se habla en 7007 sobre los «odiosos poetas».

649. Pompeyo representa aquí la caída de la república; César anticipa el posterior imperio, inaugurado por Augusto.

¡Aquí Pompeyo Magno soñó con su temprano día de esplen-
[dor;[650]
allí vigilaba César, observando la oscilante aguja de la ba-
[lanza!
Van a medirse las fuerzas. Ya sabe el mundo quién triunfó.
Los fuegos de la guardia arden, lanzando rojas llamas,
el suelo exhala el reflejo de la sangre derramada,
y atraída por el extraño y prodigioso brillo de la noche
se congrega la legión de la saga helénica.
En torno a todos los fuegos vacila incierta, o se asienta
de modo placentero la imagen fabulosa de los antiguos días...
La Luna –que no es llena, por cierto, pero ilumina con
[claridad–
se eleva, expandiendo por todas partes un brillo apacible;
la ilusión de las tiendas se desvanece, los fuegos arden azules.
Pero, ¿qué es este inesperado meteoro que se cierne sobre
Fulgura y alumbra una esfera corpórea. [mí?[651]
Presiento la vida. No me sienta bien
aproximarme a los vivos, para quienes soy perjudicial;
esto me trae mala fama y no me beneficia.
Ya cae. ¡Me apartaré con prudencia!

Se aleja.
Los aeronautas, arriba

HOMUNCULUS.

Demos una vuelta más
sobre este horror de llamas y pavura;
el valle y las profundidades
ofrecen un panorama espectral.

---

650. En *De bello civili* VII, 7 y ss., Pompeyo sueña con celebrar solemnemente en Roma la reedición del desfile triunfal que había vivido en su juventud.

651. En la redoma de Homunculus cree ver Ericto un meteoro.

MEFISTÓFELES.
Como a través de una vieja ventana, veo
en el desorden y el horror del Norte
espectros muy repulsivos;
tanto allí como aquí, me siento en casa.

HOMUNCULUS.
¡Ved!, una forma oblonga avanza
alejándose de nosotros a grandes pasos.

MEFISTÓFELES.
Parece hallarse atemorizada;
nos vio atravesar los aires.

HOMUNCULUS.
¡Dejad que se vaya! Acostad
a vuestro caballero, y de inmediato
a él volverá la vida.
Pues él la busca en el reino de la fábula.

FAUSTO. (*Tocando el suelo.*) ¿Dónde está ella?[652]

HOMUNCULUS. No sabríamos [decirlo,
pero tal vez sea posible averiguarlo aquí.
Antes de que amanezca puedes, presuroso,
ir siguiendo el rastro de llama en llama:
aquel que se atrevió a visitar a las Madres
no encontrará aquí nada insuperable.

MEFISTÓFELES. También yo estoy aquí en mi propio interés;
pero, por nuestro bien, no sabría decirte algo mejor
que esto: que cada uno, a través de los fuegos,
ensaye su propia aventura.
Luego, para que nos reencontremos,
haz, pequeño, que tu linterna brille y haga ruido.

HOMUNCULUS. Así ha de centellear, así ha de sonar.

---

652. Estas palabras se conectan, a quinientos versos de distancia, con las últimas palabras de Fausto (v. 6559) en el salón de los caballeros: lo que se pregunta es, precisamente, dónde se encuentra Helena.

el cristal resuena y alumbra intensamente

Ahora ¡vamos resueltos en busca de nuevos prodigios!
FAUSTO. (*Solo.*) ¿Dónde está ella...? Ahora no sigas pregun-
[tándolo...
Si no es este el terreno que la sostuvo,
y si no es esta la ola que rompió contra ella,
es este el aire que habló su idioma.
¡Aquí!; ¡por medio de un prodigio, aquí, en Grecia!
Sentí de inmediato cuál era el suelo que pisaba;
ya que, mientras dormía, un espíritu me enardeció viva-
[mente,
aquí me encuentro, un Anteo en el ánimo.[653]
Y aunque halle aquí reunidas las cosas más extrañas,
exploraré con esmero este laberinto de llamas.

se aleja.[654]

MEFISTÓFELES. (*Escudriñando por todas partes.*) Y, mientras vago
[por estos pequeños fuegos,
siento que este lugar me resulta por completo extraño;
casi todo está desnudo; solo acá y allá hay alguno con camisa:
las esfinges[655] desvergonzadas, los grifos[656] desfachatados
y no sé cuántos seres rizados y alados

653. Hijo de Gea, la Tierra, el gigante Anteo acrecentaba sus fuerzas a partir del contacto con el suelo.

654. Es habitual que los editores inserten aquí, como encabezado, la inscripción «En lo alto del Peneo». En su edición, Schöne prescinde –razonablemente– de esta inscripción, que quiebra la continuidad de la escena.

655. Personajes mitológicos con rostro y busto de mujer, cuerpo de león y alas de águila (por eso le dice Mefistófeles, en 7146, a la esfinge que es «bien apetitosa por la parte de arriba»). Aunque, como se indica más abajo, las esfinges proceden de Egipto (v. 7241), también son puestas aquí en relación con la esfinge griega asociada a la saga de Edipo (v. 7131).

656. Animal mitológico. La parte superior del cuerpo es la de un águila, con fuertes garras y pico afilado; la inferior, la de un león.

se reflejan en nuestros ojos por delante y por detrás...
Por cierto, también nosotros tenemos un corazón indecoroso,
pero encuentro demasiado vivo lo antiguo;
habría que dominar esto con la sensibilidad más moderna[657]
y recubrirlo de múltiples ropajes a la moda...[658]
¡Un pueblo repulsivo! Pero no puede exasperarme
tener que saludarlos dignamente como nuevo huésped...
¡Mis deseos de felicidad para las mujeres bellas y los sabios
[ancianos!

GRIFO. (*Gruñendo.*) ¡No ancianos! ¡Grifos...![659] Nadie oye de
que lo llamen anciano. Cada palabra suena [buen grado
de acuerdo con el origen del que procede:
gris, gruñón, regañón, horroroso, sepulcros, rabioso,
que suenan parecidas según la etimología,[660]
nos suenan mal.

MEFISTÓFELES. Y sin embargo, para no irnos de tema,
es grato el *gri-* en el título honorífico *grifo.*

GRIFO. (*Como antes, y continuando siempre del mismo modo.*)
¡Naturalmente! Ha sido comprobado el parentesco;
a menudo censurado, por cierto, pero con mayor frecuencia
si uno agarra[661] muchachas, coronas, oro, [elogiado;

---

657. En referencia a los pintores contemporáneos (p. ej., los nazarenos) que evitaban cuidadosamente los desnudos, o que trataban de recubrir *a posteriori* en las pinturas los órganos sexuales.

658. Aquí debían seguir cuatro versos que, en la versión en limpio, fueron suprimidos, quizás por autocensura del autor: «El ojo exige sus derechos. / ¿Qué encuentra uno en los desnudos paganos? / Amo quitarme alguna ropa / cuando se tiene que amar».

659. Equívoco basado en la semejanza entre las palabras alemanas *Greisen* («ancianos») y *Greifen* («grifos»). La confusión entre ambos términos se hacía más comprensible en la tipografía de la época.

660. Los términos *grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig* no se encuentran, en alemán, etimológicamente emparentados; es solo la aliteración la que sugiere una afinidad entre ellos.

661. En alemán, *greife*, fónicamente emparentado con *Greif*, «grifo».

la fortuna le es generalmente favorable a aquel que ha aga-
[rrado.[662]
HORMIGAS. (*De la especie colosal*[663].) Habláis del oro; nosotras
[reunimos mucho,
lo escondimos furtivamente en rocas y cuevas;
el pueblo de los arimaspos[664] lo descubrió
y allá se ríen, pues se lo han llevado lejos.
GRIFO. Ya haremos que confiesen.
ARIMASPOS. Pero no en esta desenfrenada noche de jolgorio.
Antes de mañana, ya lo habremos dilapidado,
esta vez tendremos éxito.
MEFISTÓFELES. (*Que se ha colocado entre las esfinges.*) ¡Cuán fácil
[y gratamente me amoldo a este lugar!
Pues los voy entendiendo, uno tras otro.
ESFINGE. Exhalamos nuestros espirituales sonidos
y vosotros les dais cuerpo de inmediato;
di tu nombre, hasta que te conozcamos más.
MEFISTÓFELES. Creen llamarme por muchos nombres...
¿Hay ingleses aquí? Suelen viajar tanto,
buscando campos de batalla, cascadas,
muros derrumbados, sitios clásicamente mohosos:
este sería un destino digno de ellos.
Darían testimonio también de que en el viejo teatro
me han visto allí como *Old Iniquity*.[665]

---

662. En relación con la diosa de las oportunidades, Occasio, a la que –según la creencia mítica– solo era posible capturar, cuando pasaba, a través de los largos cabellos de las sienes; luego ya no era factible atraparla, ya que los cabellos de la nuca eran muy cortos.

663. Según Heródoto (III, 102), eran más grandes que zorros, y en sus construcciones subterráneas acumulaban oro en polvo.

664. Heródoto (III, 116) narra acerca de este pueblo de jinetes escitas de un solo ojo que les robó el oro a las hormigas, para lo cual tuvo que enfrentarse con los grifos que custodiaban el tesoro.

665. En los dramas de moralidades ingleses, Mefistófeles solía apa-

ESFINGE. Y ¿cómo se llegó a eso?
MEFISTÓFELES. Ni yo mismo lo sé.
ESFINGE. ¡Puede ser! ¿Tienes alguna noción acerca de las es-
¿Qué dices sobre la hora presente? [trellas?
MEFISTÓFELES. (*Mirando hacia lo alto.*) Una estrella se lanza tras
[otra,[666] la segada Luna brilla con claridad,
y me encuentro a gusto en este lugar acogedor,
recibiendo el calor de tu piel de león.
Sería perjudicial seguir escalando;
formula enigmas, o en todo caso charadas.
ESFINGE. Di quién eres tú mismo, eso ya será un enigma.
Intenta alguna vez descifrarte, en lo más profundo de ti.
«Es necesario para el hombre piadoso, tanto como para el
[malvado;
es para uno una coraza, a fin de ejercitarse en la esgrima
[ascética;
para el otro, un cómplice, a fin de perpetrar algún desvarío,
y en los dos casos, solo para entretener a Zeus».[667]
PRIMER GRIFO. (*Gruñendo.*) ¡Ese no me gusta!
SEGUNDO GRIFO. (*Gruñendo más fuertemente.*) ¿Qué quiere de
[nosotros?

---

recer también en la figura del personaje que encarnaba el Vicio («Iniquity»); cf. *Nice Wanton* (ca. 1550) y *King Darius* (ca. 1560).

666. En el siglo XIX, las estrellas fugaces eran consideradas todavía como vapores de origen terrenal que se aglutinaban en la capa más alta de la atmósfera formando masas viscosas, para encenderse luego y caer a la tierra. Goethe tenía en cuenta que el 11 de agosto (es decir: dos días después del aniversario de la batalla de Farsalia) se acercan a la Tierra las Perseidas, es decir, la mayor lluvia anual de meteoros.

667. Con esto, queda aclarada la doble función de Mefistófeles en el gran teatro del mundo: Dios lo necesita como contraparte, con vistas a consumar su ascesis –así como a un espadachín le resulta útil la coraza de su rival–; el Diablo lo necesita como auxiliar para la realización de sus iniquidades.

AMBOS. ¡Este sujeto horrible está fuera de lugar aquí![668]
MEFISTÓFELES. (*De manera brutal.*) ¿Crees quizás que las uñas
[de este huésped
no pueden rascar tan bien como tus afiladas garras?
¡Haz la prueba!
ESFINGE. (*Dulcemente.*) Puedes permanecer aquí cuanto quieras,
pero tú mismo te sentirás impulsado a abandonarnos;
en tu país encuentras algún placer,
pero, si no me equivoco, aquí no te hallas a gusto.
MEFISTÓFELES. Eres bien apetitosa por la parte de arriba,
pero abajo me horroriza la bestia.
ESFINGE. Falsario, vienes para hacer amarga penitencia,
pues nuestras garras están sanas;
pero tú, con tu encogida pata de caballo,
no te hallas a gusto en nuestra sociedad.

SIRENAS *preludian en lo alto*

MEFISTÓFELES. ¿Quiénes son los pájaros que se mecen
en las ramas de los álamos del río?
ESFINGE. ¡Tened cuidado! A los mejores hombres
ha vencido ya una cantilena semejante.[669]
SIRENAS.
¿Por qué queréis malcriaros
en medio de estos feos prodigios?
Oíd, venimos en multitud,
entonando armoniosos sones,
tal como les corresponde a las sirenas.

---

668. El verso original repite, en aliteración, cinco veces la letra «r» (presente en el sustantivo *Greife*, «grifo»): «Der Garstige gehöret nicht hierher!».

669. Según la mitología, las sirenas atraían irresistiblemente a los hombres con su canto para luego asesinarlos. Cf. *Odisea* XII, 39 y ss. y 158 y ss.

ESFINGES. (*Burlándose de ellas, con la misma melodía.*)
¡Obligadlas a descender!
Ocultan en las ramas
sus asquerosas garras de azor
para atacaros atrozmente
cuando les prestéis oídos.

SIRENAS.
¡Fuera el odio! ¡Fuera la envidia!
¡Reunamos las alegrías más puras
dispersas bajo el cielo!
Que sobre el agua, sobre la tierra,
salude el gesto más jovial
al bienvenido huésped.

MEFISTÓFELES. Estas son las pulcras novedades:[670]
desde la garganta, desde las cuerdas,
un sonido se entreteje con el otro.
Conmigo, son un despilfarro los trinos;
esto me hace cosquillas en los oídos
pero no llega hasta mi corazón.

ESFINGES. ¡No hables de tu corazón! Es vanidad;
una bolsa de cuero arrugado
se aviene mejor con tu rostro.

---

670. En referencia a la musicalidad de la poesía y el canto de la antigua Grecia, totalmente ajenos a Mefistófeles. Goethe le comenta a Eckermann el 21/3/1830, en relación con la Noche de Walpurgis Clásica: «Las alusiones que pueda haber en ella, las he separado de los objetos particulares, dándoles un carácter de generalidad, de manera que no le faltarán al lector puntos de referencia; pero nadie sabrá con certeza a quién se alude. He querido, sin embargo, que las cosas aparezcan con trazos bien marcados, a la manera antigua, y que nada quede vago, incierto, como es el uso de los románticos» (Eckermann, 2000: 332). En tal sentido, el canto de las sirenas –como, en general, la poesía clásica– se distingue, en su rigor formal, de la imprecisión y la irregularidad románticas.

FAUSTO. (*Aproximándose.*) ¡Cuán prodigioso! El espectáculo
[me satisface;
en lo repulsivo percibo rasgos grandiosos, vigorosos.
Ya presiento un auspicioso destino;
¿adónde me transporta esta grave visión?

Refiriéndose a las ESFINGES

Ante sus semejantes se encontró una vez Edipo;[671]

Refiriéndose a las SIRENAS

ante sus semejantes se retorció Ulises, en sus ataduras de
[cáñamo.[672]

Refiriéndose a las HORMIGAS

Por estas fue guardado el supremo tesoro,

Refiriéndose a los GRIFOS

por estos fue preservado fielmente y sin falla.
Me siento invadido por un espíritu nuevo;
son grandes las figuras, son grandes los recuerdos.
MEFISTÓFELES. Antaño habrías maldecido tales cosas,[673]
pero ahora esto parece complacerte;
pues donde se busca a la amada

---

671. De acuerdo con la saga, la esfinge que asolaba Tebas se arrojó al abismo desde lo alto del peñasco en cuanto Edipo consiguió resolver el enigma que ella le planteaba.

672. Odiseo ordenó a sus hombres que lo ataran al mástil de su nave de modo que él pudiera escuchar el canto de las sirenas sin lanzarse hacia ellas; los demás tripulantes de la nave tenían los oídos tapados con cera (cf. *Odisea* XII, 39-54 y 154-200).

673. Originariamente, correspondían a Fausto estos versos, que eran algo diferentes: «Yo habría maldecido tales monstruos / lo irracional parece imposible; / pues allí donde se busca a la amada / aun los monstruos resultan tolerables».

incluso los monstruos son bienvenidos.
FAUSTO. (*A las* ESFINGES.) Vosotras, figuras femeninas, debéis
¿ha visto alguna de vosotras a Helena? [responderme:
ESFINGES. Nosotras no llegamos hasta su época,
las últimas de nosotras fueron aniquiladas por Hércules.[674]
Podrías consultar a Quirón;
él galopa por ahí en esta noche de espectros;
si se detiene junto a ti, ya habrás avanzado mucho.
SIRENAS.
¡Pero no dejarás de conseguirlo...!
Cuando Ulises se detuvo junto a nosotras
no pasó de largo diciendo insultos,
supo narrarnos muchas cosas;
te confiaríamos todo
si quisieras venir a nuestra región
junto al verde mar.
ESFINGE. No te dejes engañar, hombre noble.
En lugar de hacerte atar como Ulises,
permite que te ate nuestro buen consejo;[675]
si puedes encontrar al sublime Quirón,
te enterarás de lo que te he prometido.

FAUSTO *se aleja.*

MEFISTÓFELES. (*Malhumorado.*) ¿Quiénes son esas que pasan
[graznando y batiendo alas?
Tan rápidamente que no es posible verlas,

---

674. Como criaturas ancestrales, no llegaron hasta los tiempos de Helena. Hércules mató a diversos monstruos míticos, pero no a las esfinges.

675. Juego de palabras e ideas: la esfinge le propone que, en lugar de hacerse atar a un mástil para burlar la atracción de las sirenas, Fausto (sin dejarse atraer por ellas) se ate al consejo de las esfinges, que le sugieren consultar a Quirón.

siempre pasan unas tras otras;
fatigarían a un cazador.
ESFINGE. Comparables con la tormenta de invierno,
inalcanzables para las flechas de Alcides,
son las raudas Estinfálidas,[676]
con pico de buitre y patas de ganso;
afablemente nos saludan sus graznidos.
En nuestros círculos, ellas querrían
mostrarse emparentadas con nuestra estirpe.
MEFISTÓFELES. (*Como intimidado.*) Pero otra cosa silba también por allí.
ESFINGE. ¡No les tengáis miedo a esas!
Son las cabezas de la hidra de Lerna;[677]
están separadas del tronco, y creen ser algo...
Pero decid, ¿en qué habréis de convertiros?
¿Qué son esos ademanes inquietos?
¿Adónde queréis ir? ¡Partid...!
Veo que ese coro que está allí
os hace girar el cuello. ¡No os reprimáis,
id! ¡Saludad a tantos rostros encantadores!
Son las lamias:[678] refinadas damiselas

---

676. Aves monstruosas con alas, pico y garras de acero, que arruinaban los cultivos y devoraban a los habitantes de Arcadia. El sexto de los trabajos de Hércules (= Alcides) consistió en terminar con ellas; sus flechas no las alcanzaban, pero Atenea le proporcionó una campana. Cuando Hércules la hizo sonar desde lo alto de una colina, las aves huyeron asustadas, y ya no volvieron a aparecer.

677. Monstruo en forma de serpiente, con nueve cabezas, una de las cuales –la central– era inmortal; poseía un aliento venenoso. Hércules recibió el encargo de asesinarla, como segundo de sus doce trabajos. Para ello, se cubrió la nariz y la boca con una tela; se ocupó entonces de cortar cada una de las cabezas y de cauterizar con una tela ardiente la herida, de modo que no brotaran de esta dos nuevas cabezas. Luego de cortar las nueve, enterró la cabeza inmortal bajo una roca.

678. En las creencias populares de la antigua Grecia, mujeres espectrales que raptaban niños y, como vampiros, les succionaban la

con boca sonriente y rostros atrevidos,
como les agrada a los sátiros;
una pata de chivo puede osarlo todo allí.[679]

MEFISTÓFELES. ¿Permanecéis aquí, a fin de que vuelva a encontraros?

ESFINGE. ¡Sí! Mézclate con esta etérea canalla.
Nosotras, que procedemos de Egipto, estamos hace tiempo habituadas
a permanecer durante milenios en el trono.
Y si se respeta nuestra posición,
regularemos los días de Luna y de Sol.[680]

Permanecemos sentadas ante las pirámides
como suprema corte de los pueblos;
inundación, guerra y paz...
y nuestro rostro no se inmuta.

---

sangre. Se encontraban etimológica e históricamente emparentadas con los lémures romanos.

679. La pata de caballo de Mefistófeles es puesta aquí en relación con las patas de los sátiros.

680. Como en el caso de la esfinge de Gizeh, que representa al horizonte oriental, cabe imaginar aquí dos esfinges, una de las cuales se dirige hacia el Este, en tanto la otra mira al Oeste. Tomándolas como puntos de referencia, es posible determinar el calendario lunar y el solar.

PENEO rodeado de aguas[681] y NINFAS

PENEO. ¡Agítate, murmullo de juncos!
¡Exhalad suave soplo, cañas hermanas;
susurrad, ligeros sauces;
musitad, trémulas ramas de álamo,
a los interrumpidos sueños...![682]
Me despiertan horribles truenos,
una misteriosa vibración que todo lo sacude,
privándome de la ondulante corriente y el sosiego.

FAUSTO. (*Acercándose al río.*) Si escucho bien, tengo que creer
que detrás del entrelazado follaje
de estas ramas, de estos arbustos,
suenan entonaciones semejantes a las del hombre.
Las olas parecen una conversación;
la brisa..., una diversión risueña.

NINFAS. (*A* FAUSTO.)
Lo mejor para ti
sería que aquí te recostaras,
que descansaran en la frescura
tus agotados miembros,
que disfrutaras del reposo
que siempre te elude;
hablamos dulcemente, murmuramos,
susurramos junto a ti.

FAUSTO. ¡Sí, estoy despierto![683] ¡Oh, dejad que reinen

---

681. La llanura de Farsalia y el río Peneo, que atraviesa el valle de Tempé. A propósito de los versos que siguen, cabe recordar que, en la Antigüedad clásica, era habitual considerar a los ríos como dioses. Al parecer, Goethe se habría inspirado en una pintura de Giulio Romano.

682. El río está entreviendo, en un ensueño, la unión amorosa de Leda y el cisne.

683. No queda aclarado si Fausto participa de lo que acontece en el Peneo, o si [illegible] él mismo el que proyecta sus propios sueños, o las imágenes [illegible] través de Homunculus, en el cuarto de estudio.

las incomparables formas
que mi vista proyecta allí!
¡Me encuentro tan maravillosamente conmovido!
¿Son sueños? ¿Son recuerdos?
En otra ocasión fuiste igual de dichoso.
Las aguas se deslizan a través de la frescura
de los espesos arbustos, dulcemente agitados;
no murmuran, apenas si susurran;
desde todas partes, cien manantiales
llegan para unirse en un espacio puro y claro,
ligeramente ahuecado, apropiado para el baño.
¡Sanos y jóvenes miembros femeninos,
duplicados por el húmedo espejo,
se ofrecen a la mirada complacida!
Después, a bañarse alegremente en compañía,
a nadar con audacia, a vadear con temor;
por último, el griterío y la batalla acuática.
Debería contentarme con esto,
mis ojos deberían disfrutar aquí,
pero mi pensamiento siempre se empeña en ir más lejos.
La mirada se dirige penetrante hacia aquel velo,
el rico follaje de la verde exuberancia
oculta a la sublime reina.

¡Asombroso!, también vienen cisnes
nadando desde las bahías,
moviéndose con una majestad pura.
Flotando serenos, tiernamente sociables,
pero orgullosos y contentos de sí mismos,
van moviendo la cabeza y el pico...
Pero uno de ellos parece complacerse
pavoneándose ante todos con audacia,
navegando raudamente en medio de todos;
su plumaje se dilata, inflándose;
convertido él mismo en ola sobre las olas,

ingresa en el lugar sagrado...
Los otros van y vienen nadando
con su plumaje suavemente brillante
para luego distraer a las tímidas damas
en una animada y espléndida lucha,
de modo que ellas no piensen en su servicio,
sino tan solo en la propia seguridad.

NINFAS.

Apoyad, hermanas, vuestro oído
en el verde escalón de la orilla;
bien escucho, me parece,
un ruido de cascos de caballo.
Querría saber quién, en esta noche,
ha traído un rápido mensaje...[684]

FAUSTO. Parece como si la Tierra temblara
resonando bajo un caballo presuroso.
¡Hacia allí se dirige mi vista!
¿Un destino propicio
ha de alcanzarme ya?
¡Oh, prodigio sin igual!

Un caballero viene al trote,
parece dotado de ingenio y valor,
llevado por un caballo de radiante blancura...
¡No me equivoco, lo conozco ya,
es el famoso hijo de Filira...!
¡Alto, Quirón! ¡Alto! Tengo que decirte...

QUIRÓN[685]. ¡Qué pasa! ¿Qué es esto?

---

684. Es decir: ¿quién le ha traído tan rápidamente un mensaje, en esta noche, *a aquel que acaba de llegar*?

685. Centauro poseedor de sabiduría y del don de profecía, que tuvo la misión de educar, entre otros héroes, a Cástor y Pólux, Aquiles, Jasón, Orfeo, Linceo y Hércules (cf. v. 7337 y s.). Era originalmente inmortal. Hércules lo hirió involuntariamente con una de sus flechas y, como el dolor le resultaba intolerable, le cedió su inmortalidad a Prometeo.

FAUSTO. ¡Refrena tu paso!
QUIRÓN. No me detengo.
FAUSTO. Entonces, ¡por favor!, ¡llévame con-
QUIRÓN. ¡Súbete!, así puedo interrogarte a gusto: [tigo!
¿adónde te diriges? Te encuentras junto a la orilla;
estoy dispuesto a llevarte a través del río.
FAUSTO. (*Subiéndose.*) Adonde quieras. Te lo agradezco eter-
El gran hombre, el noble pedagogo [namente...
que, para gloria suya, educó a un pueblo de héroes:
al bello círculo de los nobles Argonautas,
y a todos los que erigieron el mundo del poeta.[686]
QUIRÓN. ¡Dejemos eso en su sitio!
Ni Palas[687] recibe honores bajo la figura de mentor;
a fin de cuentas, los hombres siguen viviendo a su manera,
como si no hubieran sido educados.
FAUSTO. Al médico que nombra cada planta,
que conoce las raíces hasta lo más hondo,
que procura salud al enfermo y alivio al herido,
abrazo aquí con las fuerzas del espíritu y del cuerpo.
QUIRÓN. Cuando un héroe era herido junto a mí,
sabía procurarle ayuda y consejo;
pero al final dejé mi arte en manos
de buscadoras de raíces y clérigos.[688]
FAUSTO. Tú eres el hombre verdaderamente grande
que no puede oír palabras de encomio.
Él busca eludirlas con modestia
y hace como si existiera su igual.

---

686. Esto es: los personajes de las sagas, como seres realmente existentes, habrían inspirado las obras poéticas en las que aparecen.
687. Palas Atenea, diosa de la sabiduría, que en la *Odisea* (II, 261 y ss.) aparece como mentora de Telémaco.
688. Quirón dominaba el uso de las plantas con fines curativos.

QUIRÓN. Y tú pareces ser hábil para engañarme,
para adular al príncipe y al pueblo.
FAUSTO. Pero admitirás, sin embargo,
que has visto a los más grandes de tu época,
que en tus acciones has buscado emular al más noble,
que has vivido con la dignidad de un semidiós;
pero, entre las figuras heroicas,
¿a quién consideraste el más valiente?
QUIRÓN. En el augusto círculo de los Argonautas
cada uno era valeroso a su manera
y, de acuerdo con la energía que lo animaba,
podía lograr lo que los demás no conseguían.
Los Dióscuros[689] siempre triunfaron
donde prevalecían la plenitud juvenil y la belleza;
resolución y rauda acción para salvar a los demás
eran el bello aporte de los Boréades.[690]
Caviloso, enérgico, lúcido, valioso en el consejo:
así dominaba Jasón,[691] agradable a las mujeres.
Luego Orfeo,[692] tierno y siempre serenamente reflexivo,

---

689. Los hermanos gemelos Cástor y Pólux, hijos de Leda y hermanos de Helena. Cástor era célebre por su capacidad para domar caballos; Pólux, por su habilidad para combatir con los puños. Participaron de la gesta de los Argonautas. Cástor murió, pero su hermano, que era inmortal, le dio la mitad de este don, de modo que alternaban su permanencia en el Hades.

690. Zetes y Calais, hijos de Oritía y Bóreas, el viento del Norte. Eran hermanos gemelos; fueron argonautas, y en el curso de esta gesta rescataron a Fineo de las garras de las harpías.

691. Héroe principal en el viaje de los Argonautas. Amparado por Argos, y orientado por los consejos de Palas, construyó la nave de Argo, con la que viajó en dirección a la Cólquide, en compañía de un grupo numeroso de héroes, para conseguir el vellocino de oro.

692. El más antiguo de los cantantes griegos, vivió en tiempos de la guerra de Troya; era hijo de Eagro y de Calíope. Participó del viaje de los Argonautas.

subyugaba a todos al tocar la lira.
De vista aguda era Linceo,[693] que día y noche
conducía la sagrada nave a través de escollos y arrecifes.
Solo de manera asociada es posible superar el riesgo:
cuando uno actúa, todos los demás elogian.

FAUSTO. ¿No quieres mencionar nada a propósito de Hércules?

QUIRÓN. ¡Ay!, no avives mis penas...
No había visto nunca a Febo,
ni a Ares, ni a Hermes,[694] tal como los llaman,
cuando vi ante mis ojos
lo que todos los hombres alaban como divino.
Era un rey por nacimiento;
como joven, espléndido de ver;
sometido al hermano mayor
y también a las más encantadoras mujeres.
Gea no engendrará ya a su igual,
ni lo conducirá Hebe hasta el cielo;[695]
en vano se afanan los cantos,
en vano atormentan la piedra.[696]

FAUSTO. Por mucho que insistan los escultores en cincelarlo,
nunca fue representado tan espléndidamente;[697]
has hablado sobre el hombre más bello,
¡habla ahora sobre la más bella mujer!

---

693. Hijo de Afareo, poseedor de un poder de visión excepcional, que le permitía ver a través de los objetos. Junto a su hermano Idas, participó en la expedición de los argonautas y en la cacería del jabalí de Calidón. Murió en una disputa que mantuvo, junto con su hermano, contra sus primos Cástor y Pólux, motivada por el reparto del botín de una expedición conjunta.

694. Sucesivamente: el dios del Sol, el de la guerra, y el mensajero de los dioses.

695. A otro hombre como este no lo engendrará Gea (diosa de la Tierra, madre de los titanes), ni lo elevará entre los dioses Hebe (mujer de Hércules, una vez que este fue admitido en el Olimpo).

696. Es decir: las obras poéticas y escultóricas.

697. Cabría añadir: como en tus palabras.

QUIRÓN. ¡Qué...! La belleza femenina no tiene importancia,
es con suma frecuencia una imagen rígida;
solo puedo ensalzar a un ser
que brota con alegría y deseos de vivir.
La bella se mantiene dichosa por sí misma;
la gracia vuelve irresistible,
como ocurrió con Helena, cuando la llevé.
FAUSTO. ¿La llevaste?
QUIRÓN. Sí, sobre este lomo.
FAUSTO. ¿No estoy ya bastante confundido?
¡Un asiento como este tiene que regocijarme!
QUIRÓN. Ella me asía del pelo,
tal como tú lo haces.
FAUSTO. ¡Oh, cuán por completo
me pierdo! Cuéntame cómo.
¡Ella es mi único deseo!
¿Desde dónde y hacia dónde, ¡ay!, la llevaste?
QUIRÓN. La pregunta puede ser respondida fácilmente.
Los Dióscuros, en aquella época,
habían liberado a su hermanita de la mano de los raptores.
Pero estos, que no estaban acostumbrados a la derrota,
cobraron ánimos y se precipitaron tras ellos.
Entonces la rauda carrera de los hermanos[698]
fue detenida por los pantanos de Eleusis.[699]
Los Dióscuros vadearon; yo chapoteé, nadé hasta la otra
entonces ella se bajó y acarició [orilla;
las húmedas crines, me halagó
y me agradeció con gracia, lucidez y dignidad;
¡qué atractiva era! ¡Y joven, la delicia de un anciano!

698. Cástor y Pólux, que volvieron a conducir a Esparta a su media hermana Helena, raptada por Teseo.

699. Población de Ática, en la que se encontraba un santuario dedicado a Deméter y a la hija de esta, Perséfone. Patria de Esquilo.

FAUSTO. ¡Solo siete años...![700]

QUIRÓN. Veo que los filólogos
te engañaron, como se engañaron ellos mismos.
Muy peculiar es lo que ocurre con la mujer mitológica.
El poeta la representa según su necesidad:
ella nunca alcanza la madurez, nunca envejece,
siempre posee una forma apetecible,
es raptada joven, y cortejada aún en la vejez;
en suma, el poeta no está atado al tiempo.

FAUSTO. ¡Entonces, que tampoco ella esté atada al tiempo!
Aquiles la encontró en Feres[701]
fuera de todo tiempo. ¡Qué rara dicha:
un amor conquistado en contra del destino!
Y ¿no debería *yo*, en virtud del más ansioso poder,
traer a la vida a esa forma única,
a ese ser eterno, de condición igual a la de los dioses,
tan grandiosa como delicada, tan augusta como adorable?
Tú la viste antaño; *hoy* la he visto yo[702]

---

700. Diversas ediciones traen siete, diez o trece años. En conversación del 17/3/1830, alude Eckermann a que, en el manuscrito de la escena dedicada a Helena, se decía que esta fue raptada por Teseo cuando tenía diez años; pero Goethe, movido por las objeciones del filólogo Götting, cambió los diez años por siete. Goethe responde, acaso irónicamente: «también yo creo que debía de tener diez años cuando la raptó Teseo, y por eso he escrito más tarde: "Desde los diez años no ha servido para nada" [en nuestra traducción: "Desde los diez años, no tiene valor alguno"]. Por consiguiente, puede usted convertir otra vez en ciervo de diez años al que solo tenía siete» (Eckermann, 2000: 331).

701. Goethe conocía el mito según el cual Aquiles, ya muerto, viajó desde Troya a la isla Leuke (en el Danubio), y allí se unió con Helena, que había ascendido desde el Hades; con ella engendró a Euforión. Pero sugiere aquí que el encuentro se produjo en la ciudad tesálica de Feres. Schöne (FA VII/2, 545) dice que, en lo que respecta a este cambio, ha sido decisivo el hecho de que, para la Antigüedad, en Feres hubiera una entrada al Hades.

702. En la conjura de los espíritus en el salón de los caballeros. Los sucesos de los dos primeros actos transcurren en el mismo día; al

tan bella como atractiva, tan anhelada como bella.
Ahora mi pensamiento, mi ser están firmemente sujetos;
no he de vivir si no puedo conquistarla.

QUIRÓN. ¡Mi estimado extranjero!, como hombre, estás extasiado;
pero, entre espíritus, pareces un tanto enloquecido.
Ahora bien, las cosas se avienen a tu dicha;
pues todos los años, solo por unos instantes,
suelo presentarme en casa de Manto,[703]
la hija de Esculapio; en silenciosa oración
ella le suplica al padre que, para honor de él,
por fin ilumine el pensamiento de los médicos
y los aparte del temerario homicidio...
Es para mí la más encantadora dentro de la liga de las sibilas;
no se agita de manera grotesca, es bondadosa y magnánima;
si permaneces un poco a su lado, ella
conseguirá curarte por completo gracias a la virtud de las raíces.

FAUSTO. No quiero ser curado, soy dueño de mis sentidos;
de otra forma, sería tan vil como los otros.

QUIRÓN. ¡No desdeñes la curación que procede de esta noble fuente!
¡Desciende enseguida! Estamos en el lugar.

FAUSTO. ¡Dime!, ¿a qué país, en esta noche horrenda,
me has conducido, a través de aguas llenas de grava?

QUIRÓN. Aquí Roma y Grecia se disputaron en combate[704]
–a la derecha se halla el Peneo; a la izquierda, el Olimpo–

---

decir «hoy» Fausto quiere decir «ahora», en contraposición con el «antaño» en que Quirón había conocido a Helena.

703. Goethe hace que Manto, sacerdotisa de Apolo e hija del adivino Tiresias, sea hija de Esculapio, el dios de los médicos.

704. Alusión a la batalla de Pydna (168 a. C.), en la que los romanos, conducidos por el cónsul Emilio Paulo, derrotaron a los macedonios liderados por el rey Perseo. La localización geográfica que menciona Quirón es falsa: la batalla tuvo lugar al norte (es decir: a la izquierda) tanto del Peneo como del Olimpo.

el reino más vasto, que se pierde en la arena;
huye el rey, triunfa el ciudadano.
¡Levanta la mirada!; aquí, grandiosamente próximo,
se alza, a la claridad lunar, el templo eterno.

MANTO. (*En el interior, soñando.*)
Cascos de caballo
resuenan en los sagrados peldaños;
se aproximan semidioses.

QUIRÓN.
¡Es muy cierto!
¡Pero abre los ojos!

MANTO. (*Despertándose.*) ¡Bienvenido! Veo que no ha dejado de venir.

QUIRÓN. ¡Y aún se alza este templo, que te sirve de morada!

MANTO. ¿Sigues errando sin reposo?

QUIRÓN. En tanto tú permaneces silenciosamente recluida,
a mí me complace dar vueltas.

MANTO. Yo aguardo, mientras el tiempo gira a mi alrededor.
¿Y ese?

QUIRÓN. La infamada noche
lo trajo aquí en su torbellino.
Es a Helena, con sus perturbados sentidos,
a Helena, a quien quiere conquistar.
Y no sabe cómo ni por dónde comenzar;
merece más que todos la cura de Esculapio.

MANTO. Amo a aquel que anhela lo imposible.

QUIRÓN *se encuentra ya muy lejos.*

MANTO. ¡Entra, temerario; has de ser feliz![705]

---

705. Traducción literal de la fórmula de saludo antigua χαῖρε; aquí, planteada como promesa.

El oscuro sendero conduce a la morada de Perséfone.[706]
A los huecos pies del Olimpo[707]
ella aguarda, oculta, una visita prohibida.[708]
Aquí traje una vez, furtivamente, a Orfeo;
saca mejor provecho que él; ¡vamos!, ¡coraje!

Descienden.

SIRENAS. (*Junto al alto* PENEO, *como antes.*)
¡Arrojaos a la corriente del Peneo!;
es oportuno nadar allí chapoteando,
entonando una canción tras otra
para regocijo del infortunado pueblo.[709]
¡Sin agua no hay salvación!
Si partimos en apretada multitud,
presurosas, hacia el mar Egeo,
nos serán concedidos todos los placeres.

Terremoto

SIRENAS.
Espumante regresa la ola;
ya no corre hacia abajo por su lecho;

---

706. Hija de Deméter; junto con su marido, Hades (en la mitología romana, Plutón), rige en los infiernos, donde ambos disponían sobre las sombras de los muertos.

707. El reino de las sombras es situado aquí debajo del monte Olimpo, donde se desarrolla la Noche de Walpurgis Clásica. Para esta localización no existen fuentes en la Antigüedad.

708. Raptada por Hades-Plutón, que la convirtió en su esposa, Perséfone-Proserpina siente nostalgia por el mundo superior, al que asciende cada primavera. Mantiene una furtiva relación amorosa con Adonis, quien también desciende en forma periódica a los infiernos.

709. Es decir, las personas afectadas por el inminente terremoto. El verso siguiente se refiere, justamente, a la búsqueda de salvación en el agua frente a una tierra dominada por el vulcanismo. Se introduce aquí la controversia geológico-política entre vulcanismo y neptunismo.

la tierra tiembla, el agua rebota,
grava y orilla se abren y humean.
¡Huyamos! ¡Venid todas, venid!
Este prodigio no beneficia a nadie.

¡Vamos!, nobles y alegres huéspedes,
vamos a la jovial fiesta marina,
donde las trémulas olas, centelleando,
regando la orilla, se inflan levemente;
allí donde ilumina doblemente la Luna[710]
y humedece con sagrado rocío.
Allí, una vida en libre movimiento;
aquí, un temible terremoto;
¡apresuraos todos a huir con prudencia!
Este lugar produce horror.

SEISMOS[711]. (*Gruñendo y haciendo ruido en las profundidades.*)
¡Una vez más empujemos con fuerza,
apliquemos un buen golpe con los hombros!
Así llegaremos a lo alto,
donde todo retrocederá ante nosotros.

ESFINGES.
¡Qué horrendo estremecimiento,
qué aterradora aflicción!
¡Qué oscilación, qué temblor,
qué bamboleante ir y venir!
¡Qué insufrible disgusto!
Pero nosotras no cambiaremos de lugar,
por más que se desate todo el infierno.

---

710. Ya que su luz se refleja en las aguas.

711. En griego, «sismo», «terremoto»; aquí, designación para Poseidón (cf. Heródoto VII, 129 y *passim*). Para esta descripción del origen de la montaña, Goethe se inspiró en una reproducción del fresco de Rafael sobre la liberación de san Pablo de la cárcel de Filipo mediante un terremoto (cf. Hechos 16, 23 y ss.).

Ahora se alza una bóveda
prodigiosa.[712] Es el mismo,
es aquel anciano, hace tiempo encanecido,
que edificó la isla de Delos
y la hizo emerger de las olas
por amor a una parturienta.[713]
Con empeño, empujando y apretando,
extendidos los brazos y dobladas las espaldas,
con los ademanes de un Atlas,
levanta suelo, césped, tierra,
grava, arenillas, arena y limo,[714]
los quietos lechos de nuestra orilla.
Así desgarra una franja
de la serena alfombra del valle.
Con sumo esfuerzo, infatigable,
colosal cariátide,[715]

---

712. Esta descripción del origen de la montaña se corresponde con lo que afirma parte de los defensores del vulcanismo en la discusión sobre el origen de la Tierra que tiene lugar en los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*: «pretendían señalar que existían cuerpos enormes formados por completo en el interior de la Tierra que, impulsados por una fuerza irresistible de elasticidad, fueron proyectados al exterior. Para defender su teoría hablaban de fenómenos que no podían explicarse sin la aceptación de estos supuestos» (Goethe, 2006: 1369).

713. Poseidón hizo que emergiera la isla de Delos a fin de que Leto pudiera dar allí a luz a Apolo y Diana. En 1808 remite Goethe a un informe en *Naturales quaestiones* (II, 26) de Séneca, en que se «describe el fenómeno natural durante el surgimiento de las islas en el mar Egeo de un modo totalmente coincidente con aquel en que me representé el origen del Kammerberg [cerca de Franzensbad]» (FA I/25, 416 y s.), es decir: como una isla surgida a través de una erupción submarina.

714. Enumeración de los diferentes estratos, desde el más tosco al más refinado.

715. Figuras femeninas empleadas como columnas; llevan sobre la cabeza el capitel. Denominadas así a partir de las jóvenes de la localidad espartana de Karyai, que danzaban, en la fiesta de Artemisa, llevando sobre las cabezas un ornamento con forma de cesta.

sostiene un temible armazón de piedras,
hundido aún hasta el pecho;
pero no ha de ir más lejos,
las esfinges se han instalado.

SEISMOS. Esto lo he hecho totalmente solo,
finalmente tendréis que admitirlo:
y si yo no hubiese sacudido y agitado,
¿cómo podría ser tan bello este mundo...?
¿Cómo podrían alzarse tan bellas vuestras montañas
en el azul etéreo, espléndidamente puro,
si yo no las hubiera proyectado hacia fuera,
creando un encantador espectáculo pictórico?
Cuando, en presencia de los más elevados ancestros
-la Noche, el Caos-,[716] me conduje enérgicamente
y, en compañía de Titanes,[717]
jugué con Pelión y Osa[718] como si fueran pelotas.
Seguimos recreándonos con ardor juvenil
hasta que cansados, por fin,
al Parnaso, como una doble gorra
le colocamos con insolencia las dos montañas...
Apolo tiene una grata morada
allí, con el bienaventurado coro de las Musas.
Aun a Júpiter, con sus rayos,
lo levanté bien en alto en su trono.
Ahora, con un descomunal esfuerzo,
he emergido del abismo
e insto en alta voz a gozar de una nueva vida
a los alegres habitantes.

---

716. De acuerdo con la mitología griega, el mundo nació a partir de la Noche y el Caos.

717. La estirpe anterior a los dioses olímpicos, bajo el reinado de Cronos. Hijos de Urano y de Gea, luego de una ardua batalla fueron derrotados por Zeus y la nueva generación de dioses, y arrojados al Tártaro. Seismos se incluye aquí entre los titanes.

718. Montañas de Tesalia.

ESFINGES. Habría que admitir que son atávicas
las montañas edificadas aquí
si no hubiéramos visto nosotras mismas
cómo brotaron esforzadamente del suelo.
Un denso bosque se extiende hacia lo alto,
aún acude aquí agitadamente una roca tras otra;
una Esfinge no se inmutará por ello:
no admitimos que nos perturben en este sitio sagrado.

GRIFOS.
Oro en láminas, oro en lentejuelas
veo titilar a través de las grietas.
No permitáis que os despojen de semejante tesoro,
hormigas. ¡Vamos!, ¡a extraerlo!

CORO DE HORMIGAS.
¡Ahora que los gigantes
lo han levantado,
vosotras, con patas afanosas,
subid rápidamente!
¡Salid y entrad a prisa!
En tales grietas
cada migaja
merece ser poseída.
La más pequeña
debe ser descubierta
con la mayor premura
en todos los rincones.
Debéis ser diligentes,
hormigueantes multitudes:
¡volved solo con oro!
Dejad en paz a la montaña.[719]

GRIFOS. ¡Entrad! ¡Entrad! ¡Acumulad oro!
Posaremos sobre él nuestras garras;

719. Es decir: a la piedra tosca, que no puede ser explotada económicamente.

son cerrojos de la mejor clase.
El mayor tesoro estará bien resguardado.

PIGMEOS[720].

En verdad hemos ocupado el lugar
y no sabemos cómo ocurrió.
¡No preguntéis de dónde venimos,
simplemente estamos aquí!
Para ser morada placentera de la vida,
cualquier país es apropiado;
si se muestra una grieta en las rocas,
ya está preparado el enano.
Enano y enana están prontos a trabajar,
cada pareja es un modelo;
no sé si de igual modo
sucedían las cosas ya en el Paraíso.
Pero hallamos que todo se encuentra aquí perfecto
y bendecimos, agradecidos, nuestra estrella;
pues en Oriente y Occidente
la madre tierra se complace en engendrar.

DÁCTILOS[721].

Si en una sola noche
engendró a los pequeños
producirá también a los ínfimos;
ellos también encontrarán a sus semejantes.

EL MÁS ANCIANO DE LOS PIGMEOS.

¡Apresuraos
a ocupar un lugar cómodo!
¡Pronto, a trabajar!
¡La rapidez como fuerza![722]

---

720. El pueblo de enanos que describe Heródoto en el libro II de la *Historia*.

721. De acuerdo con las creencias populares, pueblo de enanos residentes en Frigia y Creta, diestros en el trabajo con los metales.

722. Es decir: como punto fuerte.

Pero aún reina la paz;
erigid la forja,
para proveer al ejército
de corazas y armas.

¡Vosotras, hormigas todas,
diligentes y numerosas,
procuradnos metales!
¡Y a vosotros, dáctilos,
ínfimos, profusos,
os ordenamos
recoger leña!
Disponed
secretas llamas,[723]
procuradnos carbones.

GENERALÍSIMO.

¡Con flecha y arco
partid decididamente!
¡Junto a aquel estanque
disparad contra las garzas
que anidan en gran número,
arrogantes y jactanciosas!;
¡hacedlo al mismo tiempo,
todos como uno solo!
Que podamos aparecer
con yelmo y penacho.

HORMIGAS Y DÁCTILOS.

¡Quién nos salvará!
Nosotros procuramos hierro,
ellos forjan cadenas.
Aún no es tiempo
de evadirnos;
por lo tanto, sed dóciles.

---

723. Las llamas en los hornos cubiertos, para los cuales se demanda el carbón.

LAS GRULLAS DE ÍBICO[724].
¡Griterío de asesinato y lamentos de muerte!
¡Temeroso batir de alas!
¡Qué gemidos, qué suspiros
ascienden hasta nuestras alturas!
Todas han sido ya asesinadas,
el lago está enrojecido de sangre.
Una monstruosa avidez
arrebata el noble atavío de la garza.
Ondea ya sobre el yelmo
de estos bandidos panzones y chuecos.
A vosotras, aliadas de nuestro ejército
que atravesáis en filas el mar,
os convocamos a emprender la venganza
en una causa que os toca tan de cerca.
¡Que nadie escatime su energía y su sangre!
¡Eterna hostilidad con esa raza!

Se dispersan por el aire graznando.

MEFISTÓFELES. (*En la llanura.*) Sabía dominar a las brujas nórdicas,
pero no me siento cómodo entre estos espíritus extranjeros.
El Blocksberg es un lugar muy apropiado:
donde quiera que esté, uno sabe orientarse enseguida.
La señora *Ilse* vela por nosotros sobre su *roca*,
sobre su *elevación* estará alerta *Heinrich*,

---

724. Referencia a la conocida balada homónima de Schiller. En ella, la aparición de las grullas, cuya bandada oscurece el cielo, hace que se delaten los asesinos del cantor Íbico. Aquí, las grullas en lo alto exhortan a vengar la matanza de sus compañeras. En esta fábula ve representados Schöne (FA VII/2, 551) los grandes acontecimientos político-militares de la época de Goethe: el estallido «vulcánico» de la Revolución Francesa y la «vengadora» guerra de coalición de las monarquías europeas en contra de la Francia revolucionaria.

los *Roncadores* insultarán sin duda a la *Miseria*,[725]
pero todo está afianzado por mil años.
¿Quién sabe aquí por dónde va y dónde está parado,
y si el suelo no se hinchará bajo sus pies...?
Vago alegremente a través de un liso valle,
y tras de mí se alza de improviso
una montaña apenas digna de ser llamada tal,
pero lo bastante alta para separarme
de mis Esfinges... Aquí se agita más de un fuego
bajando hacia el valle, y llamea en torno a la aparición...[726]
Aún baila y flota, atrayéndome o repeliéndome,
el galante coro, meciéndose con picardía.
¡Vayámonos con cautela! El que está habituado a la glotonería,
donde quiera que sea, busca algo que apresar.

LAMIAS. (*Atrayendo a* MEFISTÓFELES[727].)

¡Rápido, más rápido!
¡Y cada vez más lejos!
Luego nos detenemos
a charlar animadamente.
Es tan entretenido
arrastrar detrás de nosotras
al viejo pecador,
imponerle dura penitencia.
¡Con su pie tieso[728]
viene dando saltos,

---

725. Se mencionan aquí diferentes lugares del Harz: Ilsenstein («roca de Ilse»), Heinrichshöhe («elevación de Heinrich»), Schnarchenklippen («rocas roncadoras») junto a Elend («miseria»).

726. *Abenteuer*: aquí, en el antiguo sentido de «aparición extraña, prodigiosa».

727. El episodio de Mefistófeles y las lamias y Empusa está inspirado en dos escenas de Aristófanes: la del joven y las tres ancianas en la segunda parte de *La asamblea de las mujeres*, y la de Dioniso y Empusa en *Las ranas* (286 y ss.).

728. La pata de caballo de Mefistófeles.

trastabilla;
arrastra la pierna
cuando huimos de él,
y viene detrás de nosotras!

MEFISTÓFELES. (*Deteniéndose.*)
¡Maldita suerte! ¡Hombres embaucados!
¡Tipos[729] seducidos desde tiempos de Adán!
Uno se hace viejo, pero ¿se torna inteligente?
¡No has sido ya bastante escarnecido!

Uno sabe que esta gente[730] no sirve de nada,
con su cuerpo encorsetado, con su rostro maquillado.
No tienen nada sano que ofrecer;
por donde quiera que se las agarre, tienen los miembros [podridos.
¡Uno lo sabe, lo ve, puede tocarlo;
y, sin embargo, baila cuando estas carroñas silban!

LAMIAS. (*Deteniéndose.*) ¡Alto! Él reflexiona, duda, se detiene;
¡id hacia él, que no se os escape!

MEFISTÓFELES. (*Avanzando.*) ¡Adelante! Y no permitas que te [atrapen
como a un tonto en las redes de la duda;
¡pues, si no existieran las brujas,
quién diablos querría ser diablo!

LAMIAS. (*Muy seductoras.*) ¡Giremos en torno a este héroe!
En su corazón se declarará, sin duda,
el amor por una de nosotras.

MEFISTÓFELES. Por cierto que en este incierto brillo
parecéis bellas señoras,
y no querría ofenderos.

---

729. En alemán, *Hansen*, plural de Hans. Por tratarse de un nombre sumamente frecuente, empleado a menudo, en el lenguaje coloquial, para designar a un hombre en general.

730. El género femenino.

EMPUSA[731]. (*Introduciéndose.*) ¡Ni a mí!, como una de vosotras
admitidme en vuestro grupo.
LAMIAS. Está de más en nuestro círculo,
siempre arruina nuestro juego.
EMPUSA. (*A* MEFISTÓFELES.) ¡Te saluda tu prima Empusa,
tu íntima amiga de pata de asno!
¡Tú solo tienes una pata de caballo,
y con todo, señor primo, recibe mi mejor saludo!
MEFISTÓFELES. Pensaba no encontrar aquí más que a desconocidos,
y encuentro, por desgracia, a parientes cercanos;
estoy hojeando un libro viejo;
¡desde el Harz a la Hélade, siempre encuentro primos!
EMPUSA. Sé actuar resuelta y rápidamente,
podría asumir múltiples formas;
pero, en vuestro honor, ahora
me he colocado la cabeza de asno.[732]
MEFISTÓFELES. Advierto que entre esta gente
el parentesco tiene gran importancia;
pero, suceda lo que suceda,
querría renegar de la cabeza de asno.
LAMIAS. ¡Deja a esta fea, que ahuyenta
todo lo que parece bello y gracioso;
todo lo que podría ser bello y gracioso...
ya no lo es, en cuanto ella se acerca!
MEFISTÓFELES. Aun estas tías mías, tiernas y gráciles,
me resultan todas sospechosas;

---

731. Espectro griego. Su nombre se deriva de que poseía un solo pie; según otras versiones, tenía dos, pero uno de ellos era de hierro, o era una pata de asno. Podía asumir, entre otras, la apariencia de planta, vaca, serpiente, mosca y mujer hermosa.

732. De acuerdo con las creencias supersticiosas de Alemania, la cabeza de asno estaba relacionada con los hechizos de amor y con las actividades demoníacas, incluida la danza de las brujas.

y, detrás de las rosas de tales mejillas,
temo también metamorfosis.[733]
LAMIAS. ¡Inténtalo! Somos muchas,
¡echa mano!, y, si eres afortunado en el juego,
captura el primer premio.
¿Qué significan esas voluptuosas evasivas?
¡Eres un miserable galanteador,[734]
andas pavoneándote y te vanaglorias...!
Ahora este se introduce en nuestro grupo;
quitaos, una tras otra, las máscaras
y reveladle vuestra esencia.
MEFISTÓFELES. He escogido para mí a la más bella...

abrazándola

¡Ay de mí!, ¡qué escoba seca!

atrapando a otra

¿Y esta...? ¡Qué decepcionante visión!
LAMIAS. ¿Mereces algo mejor? No lo creas.
MEFISTÓFELES Querría tomar en prenda a la pequeña...
¡Una lagartija se escapa de mis manos!
Y la lisa trenza parece una serpiente.
A cambio, atrapo a la alta...
¡y tengo una vara de tirso,[735]
con una piña por cabeza!
¿En qué terminará esto...? Ahora, una gorda

---

733. La metamorfosis -una categoría central del pensamiento de Goethe- muestra aquí un posible desvío hacia lo monstruoso. Mefistófeles juega con la ambigüedad del término *Rosen*, que significa, ciertamente, «rosas», pero también «erisipela».

734. Juego de palabras; *Freier* significa «galanteador», «pretendiente», pero también «seductor» y «cliente de una prostituta».

735. Vara con mango de hiedra o de hojas de parra que llevaban Dioniso y las bacantes.

con la que tal vez me solace.
¡Probemos por última vez! ¡Sea!
Bien rolliza, fofa; esto lo pagan
a buen precio los orientales...
Pero, ¡ay!, ¡el bejín[736] estalla!

LAMIAS. ¡Dispersaos, fluctuad y flotad
con la rapidez del rayo; rodead en negros vuelos
a este intruso, hijo de una bruja!
¡Trazad inciertos y aterradores círculos!
¡Murciélagos de alas silenciosas!
Se escapa a un precio muy bajo.

MEFISTÓFELES. (*Agitándose.*) Al parecer, no me he vuelto mucho más inteligente;
reina el absurdo aquí, reina en el Norte;
aquí, como allí, hay repulsivos espectros,
personas y poetas desagradables.[737]
Se trata aquí de una mascarada,
de un baile sensual, como en todas partes.
Tendí mi mano hacia máscaras de encantadores rasgos
y atrapé a seres que me espantaron...
Querría seguir engañándome
si esto tan solo durase más tiempo.[738]

perdiéndose entre las rocas

¿Dónde estoy, pues? ¿Dónde he de terminar?
Este era un sendero, y es ahora un pedregal.

---

736. Cf. DRAE: «Hongo de color blanco, cuyo cuerpo fructífero, cerrado y semejante a una bola, a veces muy voluminosa, se desgarra cuando llega a la madurez y deja salir un polvo negro, que está formado por las esporas. Se empleaba para restañar la sangre y para otros usos». Según las creencias populares, era usado también en la brujería y en ritos demoníacos.

737. Las supersticiones y los poetas que crean tales espectros.

738. Es decir: si evidenciara ser algo más duradero que una ilusión engañosa.

Vine por caminos parejos
y ahora me encuentro con pedrejón.
En vano hago esfuerzos para subir y bajar,
¿dónde volveré a encontrar a mis Esfinges?
¡Jamás habría imaginado algo tan desquiciado,
una montaña tal en *una sola* noche!
A esto lo llamo una animada cabalgata de brujas,
que llevan consigo su Blocksberg.

ORÉADE[739]. (*Desde una roca natural.*) ¡Sube aquí! Mi montaña [es antigua,
se alza en su forma originaria.
¡Venera estos ásperos senderos de rocas,
las ramificaciones más recientes del Pindo![740]
Ya me encontraba yo así, incólume,
cuando Pompeyo huyó, pasando sobre mí.
En cambio, la imagen ilusoria
se desvanece ya al cantar el gallo.[741]
Veo a menudo cómo tales cuentos maravillosos
nacen para volver a apagarse en un instante.

MEFISTÓFELES. ¡Honor a ti, cabeza venerable,
ceñida por una vigorosa corona de altas encinas!
El más claro destello de la Luna
no penetra en estas tinieblas...
Pero junto a los matorrales pasa
una luz que brilla muy modestamente;
¡cómo se concierta todo!
¡Por cierto, es Homunculus!
¿De dónde vienes, pequeño compañero?

HOMUNCULUS. Así voy flotando de un lugar a otro
y querría nacer, en el sentido más pleno;

---

739. Las oréades eran ninfas que vivían en las montañas.

740. Cordillera que se extiende de Norte a Sur, entre los mares Jónico y Egeo; antigua frontera entre Tesalia y Epiro.

741. La montaña de Seismos –como, según las creencias populares, todos los espectros– se desvanece con la llegada del amanecer.

estoy impaciente por partir en dos mi cristal;
solo que no querría aventurarme
en lo que he visto hasta ahora.
Pero, para decírtelo en confianza:
estoy tras las huellas de dos filósofos.[742]
Les oí decir: «¡Naturaleza!, ¡naturaleza!».
No quiero separarme de ellos,
deben de conocer la esencia terrena;
y al fin, he de saber
adónde sería más atinado que me dirija.

MEFISTÓFELES. Hazlo según tu propio criterio.
Pues allí donde se han instalado los espectros
es asimismo bienvenido el filósofo.
Para que se disfrute de su arte y su favor,
crea enseguida una docena de nuevos fantasmas.[743]
Si no andas errando,[744] nunca llegarás a ser razonable.
¡Si quieres nacer, nace según tu propio criterio!

HOMUNCULUS. No hay que desdeñar un buen consejo.

MEFISTÓFELES. ¡Ve, pues! Nosotros queremos seguir viendo.

se separan.

ANAXÁGORAS[745]. (*A* TALES.) Tu mente rígida no quiere plegarse;

---

742. Anaxágoras y Tales. Para la disputa entre ambos, Goethe recurrió al escenario de la primera discusión en la comedia *Las nubes*, de Aristófanes, que funciona como un importante intertexto de los debates. En estos busca Goethe ilustrar el enfrentamiento entre volcanismo (Anaxágoras) y neptunismo (Tales), en los términos en que él mismo lo entendía.

743. Es decir: teorías absurdas.

744. *Irrst:* En el doble sentido de «equivocarse» y de «vagar de un lado a otro sin una meta concreta».

745. Filósofo griego (500-428 a. C.); nació en Clazomene, pero se trasladó luego a Atenas. Su tratado *Sobre la naturaleza* contenía la teoría de que el mundo consta de innumerables elementos semejantes entre sí, cuya caótica mezcla es ordenada por un espíritu del mundo

¿hace falta algo más para convencerte?
TALES[746]. La ola gusta de plegarse a cualquier viento,
pero se mantiene alejada de la escarpada roca.
ANAXÁGORAS. Esta roca existe gracias al vapor del fuego.[747]
TALES. Todo lo vivo ha nacido en lo húmedo.
HOMUNCULUS. (*Entre ambos.*) ¡Permitidme caminar a vuestro [lado,
yo mismo tengo deseos de nacer!
ANAXÁGORAS. ¿Alguna vez, oh Tales, en *una sola* noche
has creado semejante montaña a partir del lodo?[748]
TALES. La naturaleza y su flujo viviente
jamás dependieron de día, noche y horas.
Aquella modela cada forma dictando sus leyes,
y aun en lo grandioso está ausente la violencia.
ANAXÁGORAS. ¡Pero aquí la hubo! Un intenso fuego plutónico,
el monstruoso estallido de los vapores eólicos[749]
traspasaron la vieja costra del suelo liso,
de modo que debió nacer al punto una nueva montaña.
TALES. Pero ¿qué se deriva de eso?
Ahí está la montaña, y en definitiva está bien.
Con tales disputas se pierde el tiempo

---

impersonal, el *nous*, merced a un torbellino del que emergieron, separadas, las sustancias individuales. El Sol es, para Anaxágoras, una materia rocosa candente más grande que el Peloponeso.

746. Tales de Mileto, fundador de la filosofía de la naturaleza jónica, considerado uno de los Siete Sabios. Afirmaba que el agua es el elemento originario; también que la Tierra flota sobre el agua y que se mece en ella como un barco.

747. De acuerdo con el volcanismo, el fuego que arde en el centro de la Tierra ha engendrado las montañas rocosas.

748. Es decir: del lodo del mar originario. Los neptunistas afirmaban que los sedimentos de ese lodo fueron formando las montañas.

749. Eolo: dios del viento. Según representaciones antiguas, el agua y el aire se estancan en ciertas cavidades de las entrañas de la Tierra, y allí generan gases explosivos.

y se lleva de la nariz al paciente pueblo.
ANAXÁGORAS. Pronto en la montaña bullen los mirmidones[750]
a fin de alojarse en las grietas de las rocas;
pigmeos, hormigas, pulgarcitos[751]
y otras pequeñas cosas activas.

a HOMUNCULUS

Nunca has aspirado a la grandeza,
has vivido en el confinamiento de un ermitaño;
si puedes habituarte al dominio,[752]
haré que te coronen rey.
HOMUNCULUS. ¿Qué dice mi Tales...?
TALES. No te lo aconsejaría;
con los pequeños se hacen pequeñas acciones,
con los grandes, se vuelve grande el pequeño.
¡Mira!, ¡la negra nube de las grullas!
Ella amenaza al pueblo sublevado
y así amenazaría al rey.
Con picos agudos, patas con garras,
se lanzan sobre los pequeños;
ya fulgura la fatalidad.
Un asesino mató a las garzas
que rodeaban el sosegado, pacífico estanque.
Pero aquella lluvia de flechas letales
hace nacer una cruel y sangrienta sed de venganza,
despierta la ira de los parientes cercanos
contra la estirpe asesina de los pigmeos.

---

750. Tribu de Tesalia derivada de las hormigas (μύρμηκες). Aquí funciona como nombre genérico que engloba a los «pigmeos, hormigas, pulgarcitos» que se mencionan en 7875.

751. Pulgarcitos: dáctilos.

752. Sobre el reino de los pigmeos, surgidos en forma volcánica. En lugar de aspirar a lo grandioso, Tales y Proteo aconsejan comenzar por lo pequeño.

¿De qué sirven el escudo, el yelmo y la lanza?
¿Qué ayuda proporciona a los enanos el brillo de las garzas?
¡Cómo se ocultan el dáctilo y la hormiga!
El ejército ya vacila, huye, se dispersa.

ANAXÁGORAS. (*Después de una pausa, con solemnidad.*) Si pude
[elogiar hasta ahora a las potencias subterráneas,
me dirijo, en este caso, hacia lo alto...
¡Tú, eterna y jamás envejecida,
la de triple nombre y triple forma!;
¡a ti te invoco ante el dolor de mi pueblo,
Diana, Luna, Hécate![753]
¡Tú, que expandes tu pecho, que meditas sobre lo más hondo;
tú, que pareces serena, y que eres íntimamente violenta,
abre el aterrador abismo de tus sombras,
y que el antiguo poder se revele sin magia alguna![754]

Pausa

¿Tan pronto me has oído?
¿Acaso mi plegaria
dirigida a aquellas alturas
perturbó el orden de la naturaleza?

¡Y más grande, cada vez más grande se aproxima
el trono circular de la diosa,[755]
temible a la vista, desmesurado!

---

753. Tres designaciones mitológicas para la Luna, que en el cielo era Luna; en la Tierra, Diana, y en el infierno, Hécate o Proserpina.

754. Es decir: sin los cantos de conjuro de las brujas de Tesalia.

755. La Luna, que según Anaxágoras cae a la Tierra. En 1827, Goethe comenta, remitiéndose a Diógenes Laercio, que Anaxágoras «habría predicho la caída de la piedra en Aigos Potamoi, y por cierto que esta caería desde el Sol»; de modo que Goethe imagina, para la tragedia *Faetón* de Eurípides, un «fenómeno tal como si un meteorito, con ruido de truenos, se precipitara en medio de un cielo despejado, y todo hubiera pasado de inmediato» (WA I 41.2, 244).

Su fuego enrojece hasta volverse sombrío...
¡No os acerquéis más!, ¡disco amenazante y poderoso,
nos aniquilarás a nosotros, a la tierra y al mar!

¿Será cierto que mujeres de Tesalia,[756]
confiadas en una criminal magia, con su canto
hicieron que te desvíes de tu camino?
¿Que han consegido de ti los efectos más nocivos...?
¡El luminoso escudo se ha oscurecido;
de pronto estalla, fulgura y centellea!
¡Qué detonación! ¡Qué silbido!
¡Un tronar, intercalado con el estrépito del viento...!
Humilde me arrodillo ante los escalones del trono...
¡Perdona! Yo te he invocado.

Se arroja de bruces.

TALES. ¡Qué cosas no ha oído y visto este hombre!
No sé muy bien qué nos ocurrió,
tampoco he percibido lo mismo que él.
Admitamos que son horas de locura,
y que Luna se mece plácidamente
en su lugar, como antes.
HOMUNCULUS. ¡Observad la residencia de los pigmeos!
La montaña era redonda, y ahora termina en punta.
He sentido un choque colosal,
la roca cayó de la Luna;[757]
de inmediato, sin indagar,
aplastó, aniquiló a amigos y enemigos.

---

756. Brujas que veneraban a Hécate; se les atribuía el poder de hechizar a la Luna para que se acercara a la Tierra.

757. El verso se asemeja al título de un escrito de F. A. von Ende: *Über Massen und Steine, die aus dem Monde auf die Erde gefallen sind* («Sobre masas y piedras que cayeron de la Luna a la Tierra», 1804), de cuya existencia se enteró Goethe a través de Blumenbach.

Sin embargo, tengo que elogiar estas artes
que, en forma creadora, en *una sola* noche,
a la vez desde abajo y desde arriba,
crearon esta edificación montañosa.

TALES. ¡Serénate! Eso fue solo producto de la imaginación.
¡Que se vaya de aquí esta repulsiva canalla![758]
Es bueno que no hayas sido rey.
Ahora, vamos a la jovial fiesta marina,
allí se espera y honra a huéspedes prodigiosos.

se alejan.

MEFISTÓFELES. (*Trepando por el lado contrario.*) ¡Debo deslizarme
[por escarpadas escaleras de rocas,
por las secas raíces de viejas encinas!
En mi Harz, la emanación resinosa
tiene algo de la pez, y eso me agrada;
ante todo, el azufre... Aquí, entre estos griegos,
apenas si es posible oler trazas de aquello;
pero tengo curiosidad de averiguar
con qué atizan el tormento y la llama del infierno.

DRÍADE[759]. En tu país tal vez puedes, en cuanto autóctono, ser
[astuto;
pero, en el extranjero, no posees la soltura suficiente.
No deberías volver el pensamiento a tu patria,
sino venerar aquí la dignidad de las sagradas encinas.

MEFISTÓFELES. Uno piensa en lo que ha perdido;
lo que a uno le era familiar es un paraíso.
Pero dime: ¿qué es ese ser de triple forma
que, bajo la débil luz, permanece acurrucado en la cueva?

---

758. Los pigmeos.
759. Ninfa de los árboles.

DRÍADE. ¡Las Fórcidas![760] Anímate a llegar a ese lugar
y háblales, si eso no te espanta.
MEFISTÓFELES. ¡Por qué no...! ¡Miro y me sorprendo!
Por arrogante que yo sea, he de confesarme a mí mismo
que nunca he visto nada semejante;
estas son peores que las mandrágoras[761]...
¿Acaso en los reprobables pecados originales
es posible encontrar la menor fealdad
cuando se contempla a este triple monstruo?
No las padeceríamos en los umbrales
del más horrible de nuestros infiernos.
Están radicadas aquí, en el país de la belleza,
al que califican ostentosamente de antiguo...
Se mueven, parecen olfatearme
y lanzan un sibilante gorjeo estos murciélagos vampiros.
FÓRCIDAS. Dame el ojo, hermana, para que averigüe
qüién se atreve a acercarse tanto a nuestro templo.
MEFISTÓFELES. ¡Excelentísimas! Permitid que me acerque a vosotras
y reciba vuestra triple bendición.
Me presento, por cierto, como un desconocido
aunque –si no me equivoco– también como pariente lejano.
He visto a dioses antiguos y venerables,
he hecho hondas reverencias ante Ops y Rea;[762]
a las propias Parcas, hermanas vuestras y del Caos,
he visto ayer... o anteayer;
pero nunca he visto nada semejante a vosotras.
Guardo silencio, y me siento extasiado.

---

760. Las Fórcidas eran tres hermanas, hijas de Forco. Entre las tres tenían solo un diente y un ojo, que se prestaban mutuamente cuando querían comer o ver algo.

761. Cf. nota a 4979 y s.

762. Respectivamente, los nombres romano y griego para la mujer de Saturno.

FÓRCIDAS. Este espíritu parece disponer de inteligencia.
MEFISTÓFELES. Solo me sorprende que ningún poeta os celebre...
Decidme: ¿cómo ocurrió, cómo pudo suceder?
En imagen nunca os he visto, dignísimas;
que el cincel intente reproduciros a vosotras,[763]
y no a Juno, Palas, Venus y a otras como estas.
FÓRCIDAS. ¡Sumida en la soledad y en la noche más profunda,
nuestra trinidad jamás pensó en ello!
MEFISTÓFELES. Y ¿cómo habría podido ser? Pues vosotras, [sustraídas al mundo,
nunca veis aquí a nadie, y nadie os ve.
Deberíais morar en aquellos lugares
en que el esplendor y el arte están sentados en el mismo trono;
en que cada día, ágilmente, a pasos rápidos,
un bloque de mármol entra en la vida como héroe;
en que...
FÓRCIDAS. ¡Cállate, y no nos inspires deseos!
¿De qué nos serviría saber más al respecto?
Nacidas en la noche, emparentadas con lo nocturno,
ignoradas casi por nosotras mismas, y enteramente por todos.
MEFISTÓFELES. En tal caso, no hay mucho que decir,
uno puede transmitirse también a otros.
A vosotras tres os bastan *un* ojo, *un* diente;
tal vez sería mitológicamente posible
concentrar en dos la esencia de las tres,
para cederme la imagen de la tercera
por poco tiempo.[764]

---

763. Según Mefistófeles, los escultores deberían haber representado a las Fórcidas, en lugar de a las tres diosas del Olimpo que se mencionan en el verso siguiente.

764. Mefisto asume aquí el papel de Perseo. En su búsqueda de Medusa, el héroe se presentó ante las Fórcidas y les quitó el diente y el ojo, que prometió devolverles bajo la condición de que le dijeran dónde se encontraban las Gorgonas.

UNA DE LAS FÓRCIDAS. ¿Qué os parece? ¿Podrá ser?
LAS OTRAS. ¡Intentémoslo...! Pero sin el ojo ni el diente.
MEFISTÓFELES. Pues me habéis quitado justamente lo mejor;
¡cómo habría de quedar perfecta la imagen más exacta!
UNA DE LAS FÓRCIDAS. Cierra un ojo, eso es fácil de hacer,
haz que se vea enseguida el *único* incisivo
y, de perfil, conseguirás de inmediato parecerte
perfectamente a nosotras, como si fuéramos hermanos.
MEFISTÓFELES. ¡Es un gran honor! ¡Que así sea!
FÓRCIDAS. ¡Que así sea!
MEFISTÓFELES. (*Como una Fórcida, de perfil*[765].) ¡Aquí estoy,
amado hijo del Caos!
FÓRCIDAS. Somos las indiscutidas hijas del Caos.
MEFISTÓFELES. Qué vergüenza, ahora me tildarán de herma-
[frodita.
FÓRCIDAS. ¡Qué belleza en la nueva trinidad de hermanas!
Disponemos de dos ojos, de dos dientes.[766]
MEFISTÓFELES. Debo ocultarme a los ojos de todos,
para aterrar a los diablos en el cenagal del infierno.[767]

se va.

765. Mefistófeles se coloca aquí la máscara de Fórcida y los coturnos –esto es: el calzado con suela de corcho que empleaban los actores trágicos en la Antigüedad para parecer más altos–, según puede extraerse de la indicación escénica que aparece después del verso 10038.

766. La esencia de las Fórcidas, dividida en dos (v. 8016), conforma, fusionada con Mefistófeles-Fórcida, una nueva trinidad; con el ojo y el diente que le ceden, ellas ahora poseen dos ojos y dientes para compartir.

767. Es decir: con este aspecto, podría asustar a los propios diablos.

Bahías escarpadas del mar Egeo

La Luna inmóvil en el cenit[768]

SIRENAS. (*Esparcidas por los acantilados, tocando la flauta y cantando.*)
¡Antaño, en el horror de la noche,
las hechiceras de Tesalia
te atrajeron de manera sacrílega;
mira sosegadamente desde el arco
de tu noche hacia las trémulas olas,
hormiguero de esplendor que centellea
mansamente; e ilumina el tumulto
que se alza desde las olas!
¡Estamos prestas a servirte,
bella Luna, muéstrate propicia!

NEREIDAS[769] *y* TRITONES,[770]. (*Como monstruos marinos.*)
¡Emitid agudos y fuertes sonidos
que resuenen a través del vasto mar,
convocad al pueblo de las profundidades!
Ante las horrendas fauces de la tormenta,
nos replegamos en las profundidades más silenciosas;
el dulce canto nos atrae.[771]
¡Ved cómo, en nuestro arrobamiento,

---

768. Según Lucano (*De bello civili* VI, 445 y s.), son las brujas de Tesalia las que consiguen este efecto. Cf. Josué 10, 12 y ss.: «Entonces Josué se dirigió a Yavé en el día en que Yavé puso a los amorreos en manos de los hijos de Israel y dijo: "Sol, detente sobre Gabaón, / y tú, Luna, sobre el valle de Ayalón. / Y se detuvo el Sol y se paró la Luna / hasta que el pueblo se vengó de sus enemigos"».

769. Las cincuenta hijas de Nereo, diosas del mar. Se destacan entre ellas Tetis y Galatea.

770. Dioses marinos con cabeza y torso de hombre y cola de pez; hijos de Poseidón y Anfítrite.

771. Se refieren al canto de las sirenas, que atrae a los navegantes. De las naves que naufragan al chocar con las rocas proceden los tesoros con los que se atavían las divinidades marinas.

nos ataviamos con cadenas de oro;
también cómo, a la corona y las piedras preciosas,
se unen el broche y el cinturón!
Todo esto es vuestro fruto.
Tesoros devorados aquí por el naufragio
habéis traído, para nosotros, con vuestro canto,
vosotros, demonios de nuestra bahía.

SIRENAS.

Bien lo sabemos; en la frescura marina,
los peces, deslizándose, disfrutan
de una vida ondeante y sin pesar;
pero de vosotros, alegre y ágil tropel,
querríamos saber hoy
que sois más que peces.

NEREIDAS *y* TRITONES.

Antes de llegar aquí
concebimos la idea;
¡hermanas, hermanos, rápido!
Hoy alcanzará con el viaje más breve[772]
para demostrar del modo más concluyente
que somos más que peces.

se alejan.

SIRENAS.

¡Se fueron en un abrir y cerrar de ojos!
Directamente hacia Samotracia
desaparecieron con un viento favorable.
¿Qué piensan hacer
en el reino de los augustos cabires?
¡Son dioses! Prodigiosos y peculiares,

772. Hasta la cercana isla de Samotracia, en la que se desarrolla el culto de los cabires; cf. vv. 8168 y ss.

que continuamente se engendran a sí mismos
y nunca saben qué son.

¡Permanece en tus alturas,
dulce Luna, y muéstrate propicia,
para que la noche se prolongue
y no nos expulse el día!

TALES. (*En la orilla, a* HOMUNCULUS.) De buen grado te con-
[duciré a lo del viejo Nereo;[773]
sin duda, no estamos lejos de su cueva,
pero tiene una cabeza dura
ese repulsivo gruñón.
El íntegro género humano
jamás deja satisfecho a este rezongón.
Pero se le revela el futuro:
por eso todos lo respetan
y lo reverencian en su puesto;
además, le ha hecho bien a más de uno.

HOMUNCULUS. ¡Hagamos la prueba y golpeemos a su puerta!
No ha de costarme ahora el cristal y la llama.

NEREO. ¿Son voces humanas lo que percibe mi oído?
¡Cómo me afecta en lo más hondo del corazón!
Esas criaturas que se empeñan en alcanzar a los dioses
y están, con todo, condenadas a parecerse siempre a sí mis-
[mas.
Desde tiempos remotos, podía gozar yo de un divino sosiego,
pero me sentía impulsado a beneficiar a los mejores;
y cuando, al final, contemplaba los hechos realizados,
era como si no hubiese dado consejo alguno.

---

773. Dios de las olas marinas. Hijo de Ponto y Gea; marido de Doris, con quien tuvo como hijas a las cincuenta nereidas. Poseía el don de profecía; y, así, le anunció a Paris los infortunios que habría de acarrearle el rapto de Helena.

TALES. ¡Y sin embargo, oh, anciano del mar, te tienen confianza;
eres el sabio, no nos expulses de aquí!
Contempla esta llama, semejante al hombre,
y que, con todo, se atiene enteramente a tu consejo.
NEREO. ¡Qué consejo! ¿Acaso los consejos han tenido jamás
[valor entre los hombres?
Una palabra sensata se entumece en un oído duro.
Muchas veces la acción se ha reprendido, indignada, a sí
[misma,
pero el pueblo sigue siendo tan obstinado como antes.
¡Cuántas veces lo advertí paternalmente a Paris[774]
antes de que su deseo cautivara a una extranjera!
Se encontraba, osado, junto a las orillas de Grecia,
le anuncié lo que veía en el espíritu:
los aires humeaban, manaba un profuso río rojo,
ardían los andamiajes, abajo había asesinato y muerte:
el día de la sentencia en Troya, fijado rítmicamente,
durante milenios terrible y conocido.
La palabra del anciano le pareció mero juego al temerario;
este siguió su pasión, y cayó Ilión...
Un gigantesco cadáver, entumecido al cabo de un largo tor-
[mento,
un festín bien recibido por las águilas del Pindo.[775]
¡También a Ulises! ¿No le revelé de antemano
las artimañas de Circe, el horror del Cíclope?[776]
¡Su indecisión, el huero espíritu de los suyos,
y tantas otras cosas! ¿Le trajo esto algún beneficio?

---

774. Cf. nota al v. 8094. La profecía fue tematizada por Horacio en *Carm.* I, 15.

775. Muy probablemente, en referencia a los poetas, que recurrieron a menudo a la materia de la caída de Troya.

776. No se han identificado fuentes antiguas para esta profecía de Nereo.

Hasta que, después de muchos zarandeos, tardíamente
fue dejado por el favor de las olas junto a una orilla hospi-
TALES. Al hombre sabio lo atormenta tal conducta; [talària.
pero el bondadoso vuelve a intentar.
Una pizca de agradecimiento pesará mucho más,
para contentarlo, que quintales de ingratitud.
Pues no es nada insignificante lo que tenemos que implorar:
aquel niño desea nacer según las reglas de la ciencia.[777]
NEREO. ¡No me arruinéis el más extraño de los humores!
Hoy estoy esperando algo muy diferente:
he convocado a todas mis hijas,
las Gracias del mar, las Dóridas.[778]
Ni el Olimpo ni vuestro suelo[779] cuentan
con un bello grupo que se mueva con tanta delicadeza.
Con el más gracioso ademán se arrojan
desde el dragón acuático a los caballos de Neptuno,
unidas al elemento con la mayor delicadeza,
de modo que aun la espuma parece levantarlas.
En el colorido juego del nacarado carro de Venus[780]
es traída Galatea,[781] la más bella,
que, desde que Chipre se alejó de nosotros,

---

777. En alemán, *weislich*. Según Schöne, en este contexto con el probable sentido de «wissenschaftlich "richtig"» («científicamente "correcto"», «en concordancia con los principios científicos»).

778. Es decir, las Nereidas.

779. En referencia a Thales: la llanura de Tesalia.

780. Cuando Cronos, con la hoz que le había dado su madre, Gea, cortó los genitales de su padre, Urano, y los arrojó al mar, a partir del contacto entre ellos y el agua surgió una espuma blanca, de la que nació Afrodita-Venus. Esta fue conducida a la isla de Citera sobre una concha, un símbolo ancestral del seno femenino.

781. Una de las Nereidas, de la que se enamoró el cíclope Polifemo. El amor del gigante por Galatea fue objeto de diversas elaboraciones poéticas –cf., p. ej., la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) de Góngora–.

es venerada en Pafos como diosa.[782]
Y así, la encantadora desde hace mucho posee,
como heredera, la ciudad del templo y el trono del carro.

¡Idos! En esta hora de alegría paterna
no sientan bien el odio en el corazón ni el reproche en la boca.
¡Id con Proteo![783] Preguntadle al taumaturgo
cómo es posible nacer y transformarse.

se aleja en dirección al mar.

TALES. No hemos ganado nada con este paso;
si uno encuentra a Proteo, este se disuelve al instante;
y si se detiene ante vosotros, a fin de cuentas solo dice
cosas que producen asombro y turbación.
¡Pero estás necesitado de tal consejo;
hagamos el intento, y prosigamos nuestro camino!

se alejan.

SIRENAS. (*En lo alto de las rocas.*)
¿Qué vemos deslizarse
desde lejos, por el reino de las ondas?
Como blancas velas que avanzan

---

782. Venus tenía un célebre lugar de culto en Pafos, en la isla de Chipre. Aquí, aparece puesto en relación con Galatea.

783. Antiguo dios marino. Menelao luchó con él en la isla egipcia de Faros –donde descansaba Proteo, rodeado de sus focas– y lo obligó a transmitirle las profecías sobre el regreso. Durante la lucha, Proteo se transformó en león, serpiente, pantera, cerdo, agua y árbol (cf. *Odisea* IV, 364 y ss.). Aquí aparece como símbolo de la metamorfosis; cf. en el *Viaje a Italia*: «me había dado cuenta de que en aquel órgano que solemos llamar hoja se halla escondido el verdadero Proteo que se oculta y manifiesta en todas las figuras. Tanto en su forma más desarrollada como en la inicial, la planta siempre es únicamente hoja, y esta aparece tan inseparablemente unida al brote futuro que no se concibe sin él» (Goethe, 2001: 367; informe de julio de 1787).

regidas por el viento,
igual de claras a la vista
son las radiantes mujeres del mar.
Deslicémonos hacia abajo,
¿no oís las voces?

NEREIDAS *y* TRITONES.

Lo que traemos en nuestras manos
ha de complaceros a todos.
El escudo gigante de Quelonia[784]
refleja formas severas:
son dioses los que traemos;
debéis cantar canciones sublimes.

SIRENAS.

De pequeñas dimensiones,
de gran poder,
salvadores de náufragos,
dioses venerados desde tiempos atávicos.

NEREIDAS *y* TRITONES.

Traemos a los cabires[785]
para celebrar una pacífica fiesta;
pues donde santamente reinan
se mostrará amigable Neptuno.

SIRENAS.

No estamos a vuestra altura;
cuando un barco zozobra,
con fuerza irresistible
salváis a la tripulación.

NEREIDAS *y* TRITONES.

Hemos traído a tres,

---

784. El caparazón de una mítica tortuga gigante, en la que son transportados los cabires.

785. Divinidades frigias ancestrales. Su culto principal fueron los misterios de Samotracia, muy populares durante el período helenístico. También Tebas tuvo un templo dedicado a los cabires.

el cuarto no quiso venir;
decía ser el auténtico,
aquel que piensa por todos.

SIRENAS.

Bien puede un dios
burlarse de otro.
Honrad todos los favores
y temed todos los perjuicios.

NEREIDAS *y* TRITONES.

En realidad, son siete.

SIRENAS.

¿Dónde quedaron los otros tres?

NEREIDAS *y* TRITONES.

No sabríamos decirlo,
buscad en el Olimpo;
allí reside también el octavo,
en el que nadie ha pensado.
Dispuestos a concedernos su gracia,
aunque no todos estén listos.
Estos incomparables
quieren ir siempre más lejos,
nostálgicos hambrientos,
en dirección a lo inalcanzable.[786]

SIRENAS.

Allí donde hay un trono,
en el Sol o en la Luna,
estamos habituadas
a orar; vale la pena.

NEREIDAS *y* TRITONES.

¡Cómo realza nuestra fama
hasta lo más elevado dirigir esta fiesta!

---

786. Este impulso hacia lo inalcanzable une a los cabires con Homunculus y Fausto.

SIRENAS.

Los héroes de la Antigüedad
carecen ya de gloria,
donde y como quiera que ella resplandezca;
si ellos consiguieron el vellocino de oro,
vosotros habéis conseguido a los cabires.

repetido a coro por todos

Si ellos consiguieron el vellocino de oro,
¡nosotros!, ¡vosotros!, a los cabires.[787]

Las NEREIDAS *y* TRITONES *pasan de largo.*

HOMUNCULUS. Veo a estas figuras deformes
como malas vasijas de barro;[788]
ahora los sabios chocan contra ellas
y se rompen las duras cabezas.[789]
TALES. Eso es lo que demandan:
es la herrumbre lo que da valor a la moneda.[790]
PROTEO. (*Sin que lo adviertan.*) ¡Esto alegra a un viejo fabulador como yo!
Cuanto más extravagante, más respetable.
TALES. ¿Dónde estás, Proteo?

---

787. En el verso pronunciado al unísono resuenan el «nosotros» de las Nereidas y Tritones y el «vosotros» de las Sirenas, que de tal forma retoman el v. 8216.

788. De acuerdo con Creuzer, cuyo tratado *Symbolik und Mythologie der alten Völker* («Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos», 1811) fue criticado por Goethe, los fenicios llevaban consigo sus cabires como «vasijas de barro; algunas, de oro» (Creuzer, 1821: 284); cf. Lamentaciones 4, 2: «Los hijos de Sión, preciosos, / estimados como el oro fino, / ¡ay!, son tratados como vasos de arcilla, / obra de manos de alfarero».

789. En alusión a los personajes de la obra, pero también a los mitólogos contemporáneos.

790. La herrumbre demuestra su antigüedad, pero también las vuelve ilegibles.

PROTEO. (*Hablando, como un ventrílocuo; ora cerca, ora lejos.*)
¡Aquí! ¡Y aquí!
TALES. ¡Te perdono el viejo chiste;
pero a un amigo no se le dicen palabras arrogantes!
Sé que hablas desde un lugar falso.
PROTEO. (*Como si hablara desde lejos.*) ¡Adiós!
TALES. (*En voz baja, a* HOMUNCULUS.) Está muy cerca. ¡Ahora
Es tan curioso como un pez;[791] [brilla tú intensamente!
y donde quiera que se detenga, bajo cualquier forma,
se siente atraído por las llamas.
HOMUNCULUS. Al instante derramo abundante luz,
pero con discreción, para no quebrar el cristal.
PROTEO. (*Bajo la forma de una tortuga gigante.*) ¿Qué es eso que
[brilla con tanta gracia y belleza?
TALES. (*Ocultando a* HOMUNCULUS.) ¡Bien! Si lo deseas, puedes
[verlo de más cerca.
No permitas que te moleste un pequeño esfuerzo
y muéstrate sobre dos pies humanos.
Solo con nuestro favor, con nuestra voluntad
será posible ver lo que ocultamos.
PROTEO. (*Bajo una forma noble.*) Todavía conoces los trucos
[propios de la astucia.[792]
TALES. Cambiar de forma sigue siendo tu afán.

ha puesto al descubierto a HOMUNCULUS.

PROTEO. (*Sorprendido.*) ¡Un reluciente enanito! ¡Nunca había
TALES. Pide consejo y querría nacer. [visto algo igual!
Según él mismo me ha contado,

---

791. Al que es posible atraer y atrapar en la oscuridad sirviéndose de una luz artificial.

792. *Weltweise*: no en el sentido de «filosófico», sino en el de «astuto», «experimentado en cuestiones mundanas».

ha venido al mundo solo a medias, a través de la magia.
No le faltan cualidades espirituales,
pero carece de palpable solidez.
Hasta ahora es el cristal el que le da peso,
pero ante todo querría corporeizarse.

PROTEO. ¡Eres un verdadero hijo de virgen;
estás ya aquí antes de que debieras existir!

TALES. (*En voz baja.*) También desde otra perspectiva me parece
[crítico su caso:
Tengo la impresión de que es hermafrodita.

PROTEO. Entonces, aún más pronto habremos de conseguirlo;
como quiera que se desarrolle, resultará bien.
¡Pero aquí no hay que meditar mucho,
tienes que comenzar en el vasto mar!
Pues uno empieza en lo pequeño
y se complace en devorar a los más pequeños;
uno crece poco a poco
y se va formando para empresas más altas.

HOMUNCULUS. ¡Aquí sopla un aire suave;
verdea, y me agrada el perfume!

PROTEO. ¡Lo creo, encantador muchacho!
Y más adelante se tornará más agradable;
en esta pequeña lengua de la playa
la atmósfera será aún más inefable;
allí adelante vemos el cortejo
que llega flotando muy cerca.
¡Vamos hacia allí!

TALES. Te acompaño.

HOMUNCULUS. ¡Triplemente prodigiosa marcha de espíritus![793]

793. Proteo (que nada, convertido en delfín), Tales (que camina por tierra) y Homunculus (que flota en el aire).

TELQUINOS[794] DE RODAS

sobre hipocampos y dragones marinos,
sosteniendo en la mano el tridente de Neptuno

CORO.
Hemos forjado el tridente de Neptuno,
este con que él aplaca las más agitadas olas.
Si el Tonante[795] despliega las nubes cargadas,
Neptuno responde al atroz tronar;
y así como, desde lo alto, cae serpenteando el rayo,
una ola tras otra salpica desde abajo;
y lo que en el medio ha luchado, entre angustias,
arrojado durante mucho tiempo, es devorado por las olas;
por ello nos ha confiado hoy su cetro...
Ahora flotamos solemnemente, serenos y ligeros.

SIRENAS.
¡A vosotros, servidores de Helios,[796]
bendecidos por el claro día,
os saludamos en esta hora de emoción
que incita a la adoración de la Luna!

TELQUINOS. ¡Tú, la más encantadora de las diosas, en la alta
[bóveda![797]
Tú escuchas con embeleso cómo alaban a tu hermano.
Prestas oído a la bienaventurada Rodas;
allí se eleva hacia él un eterno peán.
Cuando comienza su curso diario y una vez que lo ha·ter-
nos dirige una resplandeciente mirada de fuego. [minado
Las montañas, las ciudades, la orilla, la ola
complacen al dios, son adorables y claras.

---

794. Demonios marinos que forjaron el tridente de Neptuno.

795. Zeus.

796. El dios del Sol, venerado en Rodas.

797. Luna, como la diosa del satélite que se encuentra en el cenit.

¡No nos rodea niebla alguna, y si una se desliza entre nosotros,
un rayo, una brisa, y la isla queda purificada!
El alto dios se mira allí en cien figuras[798]
como jovencito, como gigante; grandioso, apacible.
Fuimos los primeros en presentar el poder divino
bajo la digna forma humana.[799]

PROTEO.

¡Deja que canten, deja que se vanaglorien!
Para los santos rayos vitales del Sol
las obras muertas son solo un divertimento.
Estos moldean, fundiendo, infatigables;
y una vez que han vaciado la forma en bronce
piensan que han hecho algo valioso.
¿Qué ocurre, a fin de cuentas, con estos engreídos?
Grandiosas se alzaban las imágenes de los dioses...
las destruyó un temblor de tierra;[800]
hace ya tiempo han vuelto a ser fundidas.

La agitación de la Tierra, cualquiera sea,
no es nunca más que un trabajo arduo;
la ola es más beneficiosa para la vida;
a ti te llevará hacia las aguas eternas
Proteo-Delfín.

se transforma

¡Ya está hecho!
Allí obtendrás los más bellos resultados:

---

798. En los monumentos a Helios erigidos en Rodas y en el coloso que lo representa y que, edificado por los Telquinos, se encontraba entre las siete maravillas de la Antigüedad.

799. Es decir: fueron los primeros en representar a los dioses a través de estatuas.

800. El coloso de Rodas habría sido derribado por un terremoto en 223 a. C.

te llevaré sobre mi lomo
y te desposaré con el Océano.
TALES. ¡Cede al encomiable deseo
de comenzar la creación desde el principio!
¡Prepárate para una acción rápida!
Allí te desplegarás según eternas normas,
a través de mil y mil formas,
y tienes tiempo para llegar al hombre.

HOMUNCULUS *monta a Proteo-Delfín.*

PROTEO. Ven espiritualmente conmigo hacia la húmeda inmensidad,
allí vivirás enseguida a lo largo y a lo ancho,
te moverás aquí según tu gusto;
pero no aspires a los órdenes más elevados:
pues una vez que te hayas convertido en hombre,
habrás concluido tu desarrollo.[801]
TALES. Según resulte; también es refinado
ser un hombre honesto en la propia época.
PROTEO. (*A* TALES.) ¡Un hombre de tu género, pues![802]
Esto toma algún tiempo;
pues entre las pálidas huestes de espíritus
te veo ya desde hace muchas centurias.
SIRENAS. (*Sobre las rocas.*)
¿Qué es ese anillo de pequeñas nubes
que rodea la Luna con un círculo tan exquisito?
Son palomas, encendidas de amor,
con alas blancas como la luz.
Pafos ha enviado aquí

---

801. Proteo parece suponer que, en la medida en que el hombre representa el grado más alto de la evolución, Homunculus no podría ir más allá de ese estado.

802. Comentario irónico, a propósito de la pervivencia que han experimentado los filósofos antiguos después de su muerte.

su voluptuosa hueste de pájaros;
¡nuestra fiesta está completa,
un jovial deleite, pleno y puro!

NEREO. (*Acercándose a* TALES.)
Un peregrino nocturno llamaría
fenómeno atmosférico a este halo lunar;
pero los espíritus somos de otro parecer,
el único correcto.[803]
Son palomas, que acompañan
el viaje de mi hija sobre la concha,
en un mágico vuelo de índole singular
aprendido en tiempos atávicos.

TALES. También yo considero que lo mejor es
lo que complace al hombre honesto
cuando, en el nido reposado y cálido,
algo sagrado se mantiene vivo.

PSILOS *y* MARSOS[804]. (*Sobre toros, terneros y carneros marinos.*)
En las inhóspitas cuevas subterráneas de Chipre,
que el dios del mar no baña
y Seísmos no sacude,[805]
acariciados por brisas eternas
y, como en los días más antiguos,
en una silenciosa y consciente complacencia,
guardamos el carro de Chipre
y, entre los murmullos de las noches,
a través del gracioso entramado de las olas,

---

803. Lo que, para la vista humana, es un halo lunar, es interpretado más adecuadamente por los espíritus como una manifestación divina: una bandada de palomas que acuden desde el santuario de Venus en Pafos, acompañando a Galatea.

804. Pueblos antiguos, residentes en África e Italia, a los que se atribuía el poder de conjurar mágicamente las serpientes.

805. Las cuevas se encuentran a salvo de las fuerzas neptúnicas y volcánicas.

invisibles para la generación nueva,
traemos a la más encantadora de las hijas.[806]
En nuestra silenciosa ocupación, no tememos
ni al águila ni al león alado,
ni a la cruz ni al cuarto creciente,[807]
que residen y ocupan su trono en lo alto,
que alternativamente se atormentan y agitan,
se persiguen y masacran,
arruinan mieses y ciudades.
Nosotros, como siempre,
traemos a la más encantadora soberana.

SIRENAS.

En un suave movimiento, en una mesurada premura,
formando ora círculos concéntricos en torno al carro,
ora enlazadas fila por fila,
serpenteando en hileras,
aproximaos, vigorosas Nereidas,
recias mujeres, gratamente indómitas,
traed, delicadas Dóridas,
a Galatea, imagen de su madre:
grave, de aspecto semejante al de los dioses,
de digna inmortalidad;
pero, tal como las dulces mujeres humanas,
dotada de una atractiva gracia.

DÓRIDAS. (*Pasando en coro junto a* NEREO, *todas sobre delfines.*)

¡Concédenos, Luna, luz y sombras,
reviste de claridad a esta floración juvenil!
Pues, suplicantes, presentamos
queridos maridos a nuestro padre.

---

806. Galatea, la más bella entre las hijas de Nereo.

807. Ni al águila romana, ni al león de San Marcos en Venecia, ni al emblema de los cruzados, ni a la Luna creciente de los turcos, en referencia a las potencias que dominaron sucesivamente a Chipre, y cuyas fuerzas «volcánicas» no respetan los psilos y marsos.

a NEREO

A estos niños hemos salvado
del iracundo diente del oleaje;
los extendimos sobre junco y musgo
y les dimos calor, hasta volverlos a la luz;
ahora, con cálidos besos,
deben testimoniarnos su fiel agradecimiento;
¡arrojad una mirada propicia a estos dulces jóvenes!

NEREO. Hay que tener en alta estima esta doble riqueza:
ser compasivas y, a la vez, deleitarse.

DÓRIDAS.

Si alabas, padre, nuestro proceder,
y nos concedes un placer bien conquistado,
permite que los tengamos para siempre, inmortales,
junto al pecho eternamente juvenil.

NEREO. Disfrutad de la bella captura,
formad al joven para hacer de él un hombre;
pero yo no podría conceder
lo que solo Zeus puede dar.[808]
La ola que os columpia y mece
no otorga constancia al amor;
y cuando la pasión haya dejado de columpiarse
dejadlos dulcemente en la orilla.

DÓRIDAS.

Vosotros, dulces niños, sois muy caros para nosotras,
mas por desgracia debemos separarnos;
habíamos anhelado vuestra fidelidad eterna,
pero los dioses no quieren consentirla.

JÓVENES.

Con tal que sigáis deleitándonos
nosotros, vigorosos hijos de barqueros;

---

808. La inmortalidad.

nunca lo hemos pasado tan bien
y no queremos pasarlo mejor.

Galatea[809] *se aproxima, sobre el carro.*

Nereo. ¡Eres tú, querida mía!
Galatea. ¡Oh, padre!, ¡qué alegría!
¡Deteneos, delfines!; la mirada me cautiva.
Nereo. Ya han pasado, se alejan
en un impetuoso movimiento circular;
¡qué les importa la emoción interna del corazón!
¡Ay, si me llevaran con ellos!
Pero una sola mirada aporta un gozo
capaz de compensar un año entero.[810]
Tales. ¡Salud! ¡Salud, de nuevo!
Cómo me alegro, floreciente
y penetrado por lo bello y lo verdadero...
¡¡Todo ha nacido del agua!!
¡Todo es preservado gracias al agua![811]
Océano, regálanos tu eterna acción.
Si no enviaras las nubes,
si no proporcionaras los abundantes arroyos,

---

809. El viaje de Galatea sobre las olas del mar ha sido objeto de numerosas representaciones pictóricas. Goethe se inspiró ante todo en el fresco de Rafael «El triunfo de Galatea», en la Villa Farnesina de Roma; en su colección tenía Goethe las reproducciones que de ese fresco habían hecho Marc-Anton y Cunego. Como en otros modelos tradicionales de descripción –el más célebre de los cuales es la del escudo de Aquiles en Homero, famosamente analizada por Lessing–, Goethe traduce la momentánea espacialidad de la escena pictórica a un proceso temporal, progresivo.

810. De separación.

811. Esta duplicación de los signos de admiración es única en todo el *Fausto*; a través de ella se procura llamar la atención sobre la importancia del agua como origen de toda vida.

si aquí y allí no hicieras correr los ríos,
si no colmaras los torrentes,
¿qué sería de las montañas, qué de las llanuras y del mundo?
Eres tú el que preserva la vida más lozana.

ECO. (*Coro de todos los círculos.*) Eres tú aquel del que mana la
[vida más lozana.

NEREO. Se retiran en la lejanía, oscilantes.
Ya no unen sus miradas con la mía;
en amplios círculos enlazados,
a fin de mostrarse acorde con la fiesta,
serpentea el incontable gentío.
Pero el trono de concha de Galatea
veo aún una y otra vez.
Brilla como una estrella
entre la multitud.
Lo amado resplandece a través de la muchedumbre;
aunque esté lejos
reluce puro y claro,
siempre próximo y verdadero.

HOMUNCULUS.
En esta dulce humedad
todo lo que ilumino aquí
es encantadoramente bello.

PROTEO.
En esta humedad vital
tu luz irradia por fin
con espléndida sonoridad.[812]

NEREO. ¿Qué nuevo misterio, en medio de los grupos,
quiere revelarse a nuestros ojos?

---

812. En referencia a la redoma en la que se encuentra Homunculus. La imagen es una sinestesia que, en el clímax de la escena, reúne las sensaciones táctiles, visuales y sonoras.

¿Qué es eso que brilla en torno a la concha, a los pies de Galatea?
Ora arde poderoso, ora amable, ora dulce,
como si fuera alcanzado por los pulsos del amor.

TALES. Es Homunculus, guiado por Proteo...
Son los síntomas del espléndido anhelo,[813]
presiento el gemido de una angustiada amenaza;
va a estrellarse contra el resplandeciente trono;
ahora llamea, ahora centellea, ya se derrama.

SIRENAS. ¿Qué prodigio de fuego nos ilumina las olas,
que rompen unas contra otras, chispeantes?
Así todo resplandece, vacila e ilumina;
los cuerpos arden en el sendero nocturno,
y alrededor, todo está bañado en fuego;
¡que reine, pues, Eros, que ha dado comienzo a todo![814]
¡Gloria al mar! ¡Gloria a las olas,
ceñidas por el fuego sagrado!
¡Gloria al agua! ¡Gloria al fuego!
¡Gloria al extraño prodigio!

TODOS JUNTOS.
¡Gloria a las brisas que se mecen mansamente!
¡Gloria a las enigmáticas cuevas!
¡Sed celebrados todos vosotros aquí,
cuatro elementos!

---

813. Las imágenes de Tales describen las diversas etapas del acto, que concluye aquí con la «muerte amorosa» de Homunculus.

814. Reminiscencias de las palabras atribuidas a Fedro en el *Banquete* de Platón 178b-c: «Y Parménides dice respecto de la generación: "Fue amor el primero que concibió de todos los dioses". Así, pues, por muy diversas partes se conviene en que el amor es el dios más antiguo» (Platón, 1986: 45).

TERCER ACTO[815]

Ante el palacio de Menelao, en Esparta

Entran Helena
y el coro de las troyanas cautivas.
Como corifea, Pantalis

Helena. Muy admirada y muy difamada, yo, Helena,
vengo de la playa a la que acabamos de arribar,
todavía mareada por el agitado balanceo

---

815. La idea de incluir en el *Fausto* a Helena de Troya se encontraba en Goethe desde muy temprano; en carta a Wilhelm von Humboldt del 22/10/1826, dice: «Es una de mis concepciones más antiguas; se basa en la tradición de la obra para teatro de títeres, donde Fausto le exige a Mefistófeles que le consiga a Helena como esposa». En el esbozo de una presentación para la publicación preliminar del tercer acto, datada el 17/12/1826, Goethe afirma: «Era para nosotros un deber no excluir un motivo tan importante en nuestra representación». Una concepción de la unión entre Fausto y Helena muy alejada aún de la versión final aparece detallada en un informe escrito por Goethe en 1816 con vistas a su inclusión en *Poesía y verdad*; aquí, el «lugar de residencia del nuevo Paris» se encuentra en Alemania; Helena cree «acabar de llegar de Troya y estar ingresando a Esparta». Fausto, «como caballero alemán, se encuentra pasmado ante la antigua figura heroica. Ella lo encuentra espantoso» (cit. en FA VII/2, 593 y ss.). En 1800 surgió el fragmento *Helena im Mittelalter* («Helena en la Edad Media»), cuyos 265 versos se corresponden en gran medida con el comienzo de la versión final; pero el fragmento concluye en el v. 8802 de esta, antes de que Helena se encuentre con Fausto. Al reanudar el trabajo hacia 1825-1826, Goethe retomó el fragmento, que, con modificaciones y agregados, se integró al tercer acto, que en 1827-1828 fue publicado en forma independiente con el título de «*Helena. Fantasmagoría clásico-romántica*».

de las olas, que desde la llanura frigia[816]
nos trajo, sobre altos lomos erizados,[817] con el favor de Posei-
y la energía de Euro,[818] a las bahías patrias. [dón
Allí abajo[819] celebra ahora el rey Menelao
el regreso, junto con sus más valientes guerreros.
Pero dame tú la bienvenida, alta casa,
que Tíndaro, mi padre,[820] al regresar,[821] construyó para sí
cerca de la pendiente de la colina de Palas;[822]
tú a la que, cuando aquí crecía yo jugando alegremente
con mi hermana Clitemnestra, con Cástor y Pólux,
decoró él con mayor gala que las demás casas de Esparta.
Batientes de la puerta de bronce, os saludo;
a través de vuestra amplia abertura, que invitaba acogedora,
un día Menelao, elegido entre muchos,[823]
vino a mí radiante, bajo la figura de un prometido.
Abrídmelas de nuevo, para que una orden urgente
del rey pueda cumplir de modo fiel, como corresponde a
[una esposa.
¡Dejadme entrar! y que quede a mis espaldas
todo lo que, fatídicamente, me importunó hasta aquí.
Pues desde que, libre de preocupaciones, abandoné este
[umbral

816. Al oeste del Asia Menor, donde se encontraba Troya.

817. De las olas, comparadas con corceles.

818. Viento del Sudeste.

819. Es decir, en el lugar en que desembarca Menelao, junto a la «profunda bahía del Eurotas».

820. Aunque sabe que es hija de Zeus (v. 8647), menciona aquí Helena que entre sus ancestros se encuentra el rey de los espartanos. Clitemnestra (v. 8500) era la hija predilecta de Tíndaro.

821. De Etolia, donde se había casado con Leda.

822. El monte en el que se encontraba el templo de Atenea.

823. Cerca de cuarenta hombres se habían presentado ante Tíndaro para pedir la mano de Helena.

para visitar el templo de Citerea, de acuerdo con el sagrado
y allí me atrapó un raptor, el frigio, [deber,
han ocurrido muchas cosas que los hombres en todas partes
se complacen en narrar, pero que no escucha complacido
aquel cuya saga, expandiéndose, se convirtió en cuento
[maravilloso.

CORO

¡No desdeñes, oh, augusta señora,
la honrosa posesión del supremo bien!
Pues la mayor dicha te ha sido regalada a ti:
la gloria de la belleza, que se eleva sobre todas las demás.
Precede al héroe la resonancia de su nombre,
por eso avanza con orgullo;
pero aun el hombre más altanero doblega
su ánimo ante la belleza, que todo lo domina.

HELENA. ¡Basta!, con mi esposo he navegado hasta aquí
y ahora él me envió a su ciudad antes de que él llegara;
pero no adivino qué plan puede abrigar.
¿Vengo como esposa? ¿Vengo como reina?
¿Vengo como víctima del amargo dolor del príncipe
y del infortunio sufrido por los griegos?
¡Fui conquistada; no sé si soy cautiva!
Pues, en verdad, los inmortales fijaron ambiguamente para
[mí la fama y el destino,
peligrosos acompañantes de la bella figura
que, incluso en este umbral,
se alzan a mi lado, con presencia sombría y amenazante.
Pues ya en el cóncavo barco, mi esposo me miraba
muy rara vez; tampoco me dirigía una palabra reconfortante.
Permanecía sentado frente a mí, como si ideara algo siniestro.
Pero ahora, una vez remontada la profunda bahía del Eurotas,
cuando los espolones de los barcos más adelantados
saludaban apenas la tierra firme, habló, como inducido por
[un dios:

«Aquí desembarcarán mis guerreros, en forma ordenada
y les pasaré revista, alineados junto a la ribera marítima;
pero tú ve adelante, remonta la orilla
pródiga en frutos del sagrado Eurotas,
guiando tus corceles sobre la pompa del húmedo prado
hasta llegar a la bella llanura
donde fue erigida Lacedemonia,[824] antaño un vasto campo [fértil
estrechamente circundado por las más graves montañas.
Ingresa entonces en la casa principesca, de altas torres,
y pasa revista a las criadas que dejé allí
junto con la vieja y lista casera.
Que ella te muestre la rica colección de tesoros
que legó tu padre, y que yo mismo
acumulé en guerra y paz, acrecentándolos de continuo.
Encontrarás todo en orden: pues
es prerrogativa del príncipe encontrar todo
fielmente conservado en su casa, hallar
cada cosa en su sitio, tal como la dejó.
Pues el siervo no tiene por sí mismo el poder de alterar nada».

CORO

¡Reconforta ahora, ante el espléndido tesoro
que siempre se acrecienta, los ojos y el pecho!
Pues el atavío de la cadena, el adorno de la corona
reposan allí soberbios, y se dan aires de importancia.
Pero solo tienes que entrar y desafiarlos
y raudamente habrán de aparejarse.
Me complace ver a la belleza en lucha
con el oro, las perlas y las piedras preciosas.

---

824. Lacedemón, hijo de Zeus y de Taigeto, se casó con Esparta, con quien tuvo tres hijos: Amiclas, Eurídice y Asine. Le asignó su propio nombre a su país, mientras que a la capital le dio el nombre de su mujer, Esparta.

HELENA. Entonces se hicieron oír las otras palabras imperio-
[sas del soberano:
«Una vez que hayas revisado todo en forma ordenada
toma tantos trípodes como creas necesitar,
y los varios recipientes que el sacrificador
pida tener a mano al realizar el solemne rito sagrado.
La marmita, también las copas y el redondo plato;
que el agua más pura, extraída del manantial sagrado,
sea traída en altos cántaros; que también esté preparada,
además, la leña seca, pronta para recibir a las llamas;
que, por último, no falte un cuchillo bien afilado;[825]
pero todo lo demás lo dejo confiado a tus cuidados».
Así habló él, instándome a irme; pero aquel que da la orden
no me indica ningún ser viviente
al que quiera inmolar, con vistas a honrar a los Olímpicos.
Esto es preocupante; pero ya no me inquieto,
que todo quede en manos de los elevados dioses
que hacen aquello que está de acuerdo con sus propósitos,
al margen de que los hombres lo encuentren bueno o malo;
nosotros, los mortales, lo aceptamos.
Ya a menudo alzó el sacrificador la pesada hacha
ritualmente sobre la cerviz del animal, arqueada hacia la
y no pudo ejecutarlo, pues se lo impidió [tierra,
la intervención de un dios, o la de un enemigo que se apro-
[ximaba.

CORO.

No imaginas lo que habrá de suceder;
¡reina, entra
de buen ánimo!
Lo bueno y lo malo le llegan

---

825. Los utensilios que aquí se enumeran son los implementos que aparecen mencionados recurrentemente en los ritos sacrificiales que se describen en la épica homérica.

al hombre en forma inesperada;
no creemos en ellos, aunque los hayan anunciado.[826]
Pues ardió Troya, y vimos
ante los ojos la muerte, una muerte ignominiosa;
y ¿no estamos aquí
a tu lado, contentas de servirte?
¿No vemos el deslumbrante Sol en el cielo
y a la más bella de la Tierra,
a ti, llena de benevolencia para con nosotras, dichosas?

HELENA. ¡Que sea lo que deba ser! Cualquiera sea mi fortuna,
subir sin demora a la casa real [debo
que, tanto tiempo echada de menos, muy añorada y casi
encuentro otra vez ante mis ojos, no sé cómo. [perdida,
Mis pies no me hacen subir tan animosamente
estas elevadas gradas, que yo saltaba siendo niña.

[*se va.*]

CORO.

Oh, hermanitas, vosotras,
tristes cautivas,
arrojad lejos todos los sufrimientos;
compartid la dicha de vuestra señora,
compartid la dicha de Helena,
que al fogón de la casa paterna
retorna con alegría,
con un paso sin duda tardío
pero tanto más firme.

¡Celebrad a los sagrados dioses
que restituyen la felicidad
y conducen de regreso al hogar!
Aquel que ha sido liberado planea,

---

826. Es decir: ya no pueden creer en los presagios.

como si tuviera alas,
sobre los paisajes más ásperos, mientras que en vano
el cautivo, lleno de nostalgia,
se aflige, tendiendo los brazos
sobre las almenas de la prisión.

Pero la capturó un dios
a ella, la confinada;
y desde las ruinas de Ilión
la trajo de regreso hasta aquí.
A la antigua y nuevamente decorada
morada paterna,
para que, después de indecibles
alegrías y tormentos,
rememore, reconfortada,
su primera juventud.

PANTALIS[827]. (*Como corifea.*) ¡Abandonad ahora los senderos
[del canto, rodeados de dicha,
y dirigid vuestra mirada a las alas de la puerta!
¿Qué veis, hermanas? ¿No viene la reina
hacia nosotras, agitada en su vehemente marcha?
¿Qué ocurre, gran reina?; ¿qué visión estremecedora
ha podido recibirte en las salas de tu casa,
en lugar del saludo de los tuyos? No lo ocultas;
pues en tu frente veo la aversión,
una noble indignación, en lucha con la sorpresa.

HELENA. (*Emocionada; ha dejado abiertas las hojas de la puerta.*)
A la hija de Zeus no le sienta bien el temor vulgar,
y la fugaz y leve mano del terror no la alcanza;
pero el espanto que, nacido del seno de la antigua noche,
desde el comienzo originario bulle y emerge bajo muchas
[formas,

---

827. En la descripción que hace Goethe del cuadro de Polignoto en Delfos, aparece mencionada como acompañante de Helena.

como ardientes nubes desde las fauces de fuego de la mon-
estremece incluso el pecho del héroe. [taña,
Así es que hoy, las potencias estigias[828]
fijaron para mí de un modo tan horrible el ingreso a casa que,
como un huésped expulsado, querría de buen grado alejarme
del umbral cruzado con tanta frecuencia y tanto tiempo
¡Pero no!; he venido hacia la luz y vosotras [añorado.
no habréis de arrojarme más lejos, potencias, quienesquiera
[que seáis.
Quiero meditar sobre la ceremonia, para que, purificada,
la llama del hogar pueda saludar tanto a la señora como
CORIFEA. Revela, noble señora, a tus servidoras, [al señor.
que te asisten respetuosas, lo que ha ocurrido.
HELENA. Con vuestros propios ojos veréis lo que he visto
si es que la antigua Noche no ha vuelto a devorar al instante
su creación, arrojándola a su profundo seno prodigioso.
Pero para que lo sepáis, os lo digo con palabras:
cuando ingresé solemnemente al grave interior
de la casa real, pensando en el deber inminente,
me sorprendió el silencio de los corredores desiertos.
Ni un ruido de personas que acudieran solícitas llegaba al
[oído,
ni una premura de rauda actividad alcanzaba la vista;
y ninguna doncella se me presentó, ninguna casera
de las que de ordinario saludan amistosamente al extraño.
Pero cuando me acerqué al seno del hogar,
vi, junto al tibio resto de la extinguida ceniza,
sentada en el suelo, a una alta mujer cubierta con un velo,
semejante, no a alguien que duerme, sino a alguien que ca-
[vila.
Con palabras propias de un ama, la llamo al trabajo,
creyendo estar ante la casera que tal vez

828. Es decir, las potencias del averno.

la previsión de mi esposo, al partir, había designado;
pero, acurrucada, la mujer inmóvil permanece sentada.
Al fin, ante mis amenazas, mueve el brazo derecho,
como para expulsarme del hogar y la estancia.
Me aparto de ella indignada y, presurosa,
me precipito hacia los peldaños sobre los cuales se elevan
el ornamentado tálamo y, junto a él, el cuarto del tesoro;
pero he aquí que el prodigio se alza con rapidez del suelo;
cerrándome imperiosamente el camino, se muestra
en toda su enjuta altura, con la mirada vacía, sangrienta y
extraña forma, que turba la vista y el espíritu. [sombría;
Pero hablo a los aires; pues la palabra se esfuerza
en vano para construir vivamente las figuras.
¡Vedla a ella misma ahí!; ¡se atreve incluso a exponerse a la luz!
Aquí somos nosotras las amas, hasta que llegue el señor y rey.
A estas horrendas criaturas de la noche las arroja
a las cuevas o las sojuzga Febo, el amigo de la belleza.

Aparece FÓRCIDA[829] *en el umbral, entre las jambas de la puerta*

CORO.

¡Muchas cosas he experimentado,[830] aunque los rizos
ondulen juveniles en torno a mis sienes!
He visto muchas cosas aterradoras:
la miseria de la guerra, la noche de Ilión,
cuando esta última cayó.

---

829. Emerge aquí Mefistófeles en el papel de la vieja casera del palacio, a la que antaño Menelao había raptado en Creta como esclava, pero con el aspecto del monstruo mítico cuya máscara había llevado ya en la «Noche de Walpurgis Clásica» (cf. vv. 8014-8033). Después del episodio ante el palacio de Menelao, en que conduce a las mujeres aterrorizadas a la fortaleza imaginaria de Fausto, desaparece y permanece invisible en el «Patio interior de un castillo»; solo vuelve a aparecer en la ópera arcádica de Euforión.

830. Como sucede con frecuencia en la tragedia antigua, aquí el coro habla en singular; recién en los vv. 8744-8753 reaparece el plural.

A través del tumulto de nubes de polvo
que producían los guerreros al enfrentarse, oí el llamado
temible de los dioses, oí la voz de bronce
de la Discordia,[831] que resonaba a través del campo
y se dirigía a los muros.

Ah, se alzaban aún los muros
de Ilión, pero el brillo de las llamas
iba ya de casa en casa,
expandiéndose desde aquí y allí
con el soplo de la propia tormenta
sobre la ciudad nocturna.

Al huir, a través del humo y el ardor
y de las candentes lenguas de las llamas,
vi que se acercaban dioses, atrozmente enfurecidos;
avanzaban las prodigiosas figuras,
gigantescas, a través de la tenebrosa humareda
circundada por la claridad del fuego.

¿Lo vi, o se imaginó
mi espíritu dominado por el pánico
tales visiones confusas? No podré decirlo
jamás; pero que a esta figura atroz
veo aquí con mis propios ojos
es algo que sé con certeza;
podría aun aferrarla con mis manos
si no me disuadiera el temor
de correr semejante riesgo.

¿Cuál de las hijas
de Forcis eres tú?

---

831. La diosa Eris, que en el casamiento de Peleo y Tetis arrojó la «manzana de la discordia»; una acción de la que terminó por derivarse la guerra de Troya. En *Ilíada* XI, 10, la diosa aparece emitiendo horrendos gritos en el campo de batalla, e infunde valor a los aqueos para que peleen sin descanso contra los troyanos.

Pues te comparo
con esa estirpe.
¿Eres acaso una de las Greas,
grises de nacimiento,
que por turno comparten
un solo ojo y *un* solo diente?

¿Te atreves, monstruo,
a mostrarte junto a la belleza,
ante la mirada
experta de Febo?
Pero emerge sin vacilar,
pues él no ve la fealdad,
así como su ojo sagrado aún
no percibió jamás la sombra.

Pero a nosotros, los mortales, ay,
por desgracia, una triste fatalidad
nos impone el indecible dolor
que en la vista lo despreciable, lo eternamente funesto
produce en los amantes de la belleza.

Sí, oye, pues, si tienes la desfachatez
de replicarnos; oye la maldición,
oye los reproches, las amenazas
que salen de la imprecante boca de aquellos afortunados
que han sido formados por los dioses.

FÓRCIDA. Vieja es la sentencia[832] –aunque sigue siendo elevado
[y verdadero su sentido–
que dice que pudor y belleza jamás recorren tomados de la
[mano

832. Cf. Ovidio, *Epístolas* XVI, 288: «Lis est cum forma magna pudicitiae» («Hay una disputa entre la elevada forma y la pudicia»). Es posible encontrar pasajes paralelos en Cicerón, *Pro Caelio* 6; Séneca, *De beneficiis* III, 16, 3; Marcial VIII, 53; Juvenal X, 297. En este pasaje, Fórcida parodia el modo de hablar de Helena.

el camino a través del verde sendero de la tierra.
En ambos vive, hondamente arraigado, un antiguo odio;
de modo que, cuando en algún punto del camino
se encuentran, cada uno le da la espalda a su rival.
Entonces, cada uno de los dos se apresura a continuar, con
[ímpetu aún mayor;
el pudor, turbado; la belleza, en cambio, llena de insolencia,
hasta que la atrapa, por fin, la huera noche del Orco,[833]
si es que no la domeñó antes la vejez.
Ahora os encuentro, insolentes, ahora que habéis vuelto del
[extranjero,
rebosantes de arrogancia, semejantes a la bandada ronca y
de grullas que, sobre nuestra cabeza, [ruidosa
formando larga nube, lanzan hacia abajo sus sonoros graz-
[nidos,
de modo que el callado peregrino se siente inducido
a levantar la vista; pero ellas siguen su camino
y él recorre el suyo;. así sucederá con nosotros.

¿Quiénes sois, pues, que cual alocadas ménades,[834] cual mu-
[jeres borrachas,
os atrevéis a hacer tal bullicio junto al palacio del rey?
¿Quiénes sois, pues, que a la administradora de la casa
le aulláis, como una caterva de perros a la Luna?
¿Pensáis que ignoro a qué género pertenecéis?
Tú, estirpe engendrada en la guerra, educada en la batalla.
Tú, ávida de hombres, tan seductora como seducida,
que agotas las fuerzas del guerrero y del civil.
Cuando os veo así amontonadas, me parecéis un enjambre
[de langostas

---

833. Usualmente, nombre latino para Hades, señor de los infiernos; el nombre fue empleado luego para designar al propio ámbito infernal.
834. Den[illegible]inación habitual de las bacantes; es decir: las mujeres que conf[illegible]équito de Dioniso.

que se precipita, cubriendo la mies de los verdes campos.
¡Devoradoras del esfuerzo ajeno! ¡Glotonas
aniquiladoras del bienestar incipiente!
¡Mercancía arrebatada, vendida en el mercado, trocada!

HELENA. Aquel que, en presencia de la señora, reprende a las sirvientas,
se arroga en forma temeraria el derecho doméstico del ama;
pues solo a ella le corresponde elogiar lo encomiable
y castigar lo que es digno de condena.
Estoy, además, contenta con el servicio
que me prestaron cuando el augusto poder de Ilión
se encontraba sitiado, cayó y sucumbió; no menos contenta estuve
cuando sufrimos las variadas miserias de una errabunda marcha,
en que, habitualmente, cada uno se ocupa solo de sí mismo.
Aquí espero lo mismo de este grupo vivaz.
El amo no pregunta quién es el servidor, sino tan solo cómo trabaja.
Por ende, calla, y no sigas mirándolas con esa sarcástica sonrisa.
Hasta ahora has cuidado bien la casa del rey
en ausencia del ama; eso habla bien de ti;
pero retírate ahora que llega el ama misma,
a fin de que no recibas castigo, en lugar de la merecida paga.

FÓRCIDA. Amenazar a la gente de la casa es una gran prerrogativa
que la augusta esposa del soberano favorecido por los dioses
se ha ganado a través de largos años de sabia conducción.
Y como, ya reconocida, retomas el antiguo puesto
de reina y ama de casa,
sujeta las riendas, hace tiempo aflojadas, y gobierna;
toma posesión del tesoro y de todas nosotras,
pero ante todo protégeme a mí, la más vieja,

de esta muchedumbre que, junto al cisne de tu belleza,[835]
solo es una banda de gansos mal emplumados y graznadores.
CORIFEA. ¡Cuán fea parece la fealdad al lado de la belleza!
FÓRCIDA. ¡Cuán insensata la insensatez, al lado de la inteli-
[gencia!

A partir de aquí, las coristas responden saliendo del coro una por una.

PRIMERA CORISTA. Habla de tu padre, Erebo,[836] habla de tu
[madre, la Noche.
FÓRCIDA. Habla, pues, de Escila,[837] tu propia prima.
SEGUNDA CORISTA. En tu árbol genealógico aparece más de un
[monstruo.
FÓRCIDA. ¡Vete al Orco!, y busca allí a tu estirpe.
TERCERA CORISTA. Todos lo que allí moran son demasiado jó-
[venes para ti.
FÓRCIDA. Hazle la corte al anciano Tiresias.[838]
CUARTA CORISTA. La nodriza de Orión[839] fue tu tataranieta.

---

835. Esto es: tu belleza comparable con la de un cisne. Cf. en 9108: «la hija del cisne».
836. De acuerdo con la *Teogonía* de Hesíodo, hijo del Caos. Personificación de las tinieblas. Junto con su mujer, la Noche, tuvo una vasta progenie, a la que pertenece Eris, la Discordia.
837. Hija de Forcis y Hécate, Escila había sido originariamente una mujer muy hermosa; Circe la transformó en un monstruo marino con cola de pez, y de cuya cintura emergían seis perros de dos patas cada uno.
838. El adivino ciego de Tebas, a quien Zeus otorgó el don de profecía y una longevidad de entre siete y nueve vidas humanas.
839. Alusión al origen del cazador Orión. Según el mito, Hirieo fue visitado en Tanagra por Zeus, Hermes y Poseidón, y como muestra de hospitalidad les cocinó un buey. Los dioses le concedieron un deseo, e Hirieo, que carecía de progenie, pidió un hijo. Entonces los dioses extrajeron la piel del buey, orinaron sobre ella y la enterraron, y le dijeron a su huésped que la desenterrara diez meses más tarde.

FÓRCIDA. Imagino que unas arpías[840] te amamantaron entre [la mugre.
QUINTA CORISTA. ¿Con qué alimentas tu tan cuidada flacura?
FÓRCIDA. No con sangre, de la que eres tan ávida.[841]
SEXTA CORISTA. ¡Ansías cadáveres siendo tú misma un cadáver [repulsivo!
FÓRCIDA. Dientes de vampiro relucen en tu insolente boca.
CORIFEA. Cerraré la tuya si digo quién eres.
FÓRCIDA. Pronuncia primero tu nombre, y quedará resuelto [el enigma.
HELENA. ¡Avanzo entre vosotras, no indignada, sino triste,
a fin de impedir esta impetuosa disputa!
Pues nada es más infausto para el señor y soberano
que la discordia entre fieles servidores, que, como úlcera [interna
supura ocultamente. El eco de sus órdenes ya no vuelve
en forma armoniosa, como acción prontamente ejecutada.
No: con obstinado bramido ruge en torno a él,
que, desorientado, regaña en vano.
Y no es solo esto. En vuestra inicua cólera
habéis convocado aterradoras formas de visiones impías
que me acosan, de modo que me siento arrastrada
yo misma al Orco, a despecho de mi suelo patrio.

Cuando, transcurrido el plazo, lo hizo, Hirieo encontró a un niño, al que llamó Orión («el que orina»). Mefisto-Fórcida es presentado aquí como tatarabuela del buey a partir del cual nació Orión; es decir: es comparado con una vaca.

840. Las Arpías eran mujeres aladas. Según la mitología, Zeus castigó a Fineo, rey de Tracia, confinándolo a una isla y ofreciéndole festines que el rey no podía disfrutar, ya que las Arpías le arrebataban la comida antes de que pudiera atraparla.

841. Las sombras del Hades solo pueden hablar después de haber bebido sangre; cf. *Odisea* XI, 24 y ss.

¿Es acaso un recuerdo? ¿Fue ilusión lo que me dominó?
¿Fui todo eso? ¿Lo soy? ¿Seré en el futuro
la imagen onírica y aterradora de la destructora de ciuda-
Las muchachas se estremecen, pero tú, la más vieja, [des?
permaneces impávida; dime una palabra razonable.
FÓRCIDA. A quien rememora largos años de variada fortuna,
el supremo favor de los dioses le parece un sueño.
Pero tú, que has sido favorecida más allá de toda medida
[y límite,
en el curso de tu vida solo viste a apasionados amantes,
prontamente incitados a realizar las más osadas hazañas,
[de toda clase.
Ya temprano trató de atraparte, intensamente excitado,
[Teseo,
un hombre fuerte como Hércules, espléndidamente bien
[formado.
HELENA. Me raptó a mí, un grácil corzo de trece años,[842]
y me encerró en la fortaleza de Afidno, en Ática.
FÓRCIDA. Pero, liberada enseguida por Cástor y Pólux,
te viste rodeada por multitud de héroes escogidos.
HELENA. Pero, lo confieso de buen grado, frente a todos ellos
obtuvo un secreto favor Patroclo, la imagen viva del Pélida.
FÓRCIDA. Pero la voluntad paterna te confió a Menelao,
el audaz viajero de los mares, y también guardián de su casa.
HELENA. Puso a la hija, puso la guardia del reino en manos de él.
De la unión conyugal nació Hermione.
FÓRCIDA. Pero cuando, lejos, conquistó audazmente el legado
[de Creta,
a ti, en tu soledad, se te presentó un huésped demasiado bello.
HELENA. ¿Por qué rememoras aquella condición de viuda a
y los atroces perjuicios que me trajo? [medias,

---

842. Cf. comentario al v. 7426.

FÓRCIDA. También a mí, cretense libre de nacimiento, aquella
[expedición
me trajo cautiverio y una prolongada esclavitud.[843]
HELENA. Luego te nombró aquí administradora de la casa,
confiándote muchas cosas, su fortaleza y el tesoro audaz-
[mente procurado.
FÓRCIDA. Que abandonaste, volviéndote hacia Ilión,
la ciudad circundada de torres, y hacia inagotables placeres
[amorosos.
HELENA. ¡No me recuerdes esos placeres!; la infinitud
de un dolor demasiado amargo se vertió sobre pecho y ca-
[beza.
FÓRCIDA. Pero se dice que apareciste bajo una doble forma,[844]
que fuiste vista en Ilión y también en Egipto.
HELENA. No enmarañes por completo el desatino de mi mente
[perturbada.
Ni siquiera ahora sé cuál soy.
FÓRCIDA. ¡Dicen también que, surgiendo del vacío reino de
[las sombras,
aun Aquiles se unió apasionadamente contigo![845]
Quien te había amado contra todos los designios del destino.
HELENA. Imagen[846] yo misma, me uní con su imagen.
Fue un sueño, lo dicen aun las propias palabras.
Me desvanezco, y me convierto yo misma en sombra.

---

843. El viaje de Menelao a Creta, que le concedió a Paris la ocasión de raptar a Helena, le acarreó a la fórcida –una ciudadana libre de Creta– el perjuicio de sufrir «una prolongada esclavitud» a manos de Menelao.

844. De acuerdo con una saga reelaborada en *Helena* por Eurípides, la Helena raptada permaneció en Egipto hasta que la rescató Menelao, de modo que Paris solo condujo a Troya a un doble fantasmal.

845. Según una saga (cf. Pausanias III, 19, 11 y ss.), Aquiles abandonó el Hades durante un tiempo, y convivió con Helena, que había dejado también el reino de las sombras.

846. En alemán, *Idol* (latín: *idolum*; griego, *eidolon*): «imagen», «sombra», «apariencia engañosa», «espectro».

cae en brazos del semicoro.

CORO.

¡Calla, calla!
¡Tú, de mirada y palabras horrendas!
Esos labios atroces, con un solo diente,
ese abismo temible y espantoso,
¿qué pueden exhalar?

Pues el maligno, simulando bondad,
el lobo feroz bajo el lanudo cordero,
es para mí mucho más aterrador
que las fauces del perro de tres cabezas.[847]
Temerosas, prestamos oídos para saber
cuándo, cómo, dónde ha de surgir
el monstruo lleno de perfidia
que acecha en lo profundo.

Pues, en lugar de palabras amistosas y llenas de consuelo,
dulcemente amables, que deparan el Leteo,[848]
despiertas de todo lo pasado
lo peor, más que lo bueno,
y ensombreces a la vez
con el brillo del presente
también la luz de esperanza
del futuro, que destella en forma apacible.

¡Calla, calla!
Para que el alma de la reina,
dispuesta ya a huir,
permanezca aún, y preserve
la forma, única entre todas las formas
que jamás iluminó el Sol.

---

847. Cerbero, el perro infernal.
848. Cf. nota a la indicación de la escena «Lugar ameno».

HELENA *se ha recobrado, y se encuentra de nuevo en el centro.*

FÓRCIDA. Asómate entre las fugaces nubes, alto Sol de este día;
Sol que ya velado embelesaba, y que ahora reina con brillo
[cegador.
Tú mismo observas con dulce mirada cómo se despliega el
[mundo ante ti.
Aunque me tilden de fea, bien conozco lo bello.

HELENA. Tambaleante salgo del vacío que me rodeaba en me-
[dio del mareo,
querría entregarme de nuevo al descanso, pues están can-
[sados mis miembros:
pero corresponde que una reina, corresponde que todos los
[hombres
se dominen, cobren ánimos, sin que importe qué es lo que,
[amenazante, los sorprende.

FÓRCIDA. Aquí estás ante nosotros, en toda tu grandiosidad
[y belleza,
tu mirada dice que impartes una orden; di: ¿qué es lo que
[ordenas?

HELENA. Aprestaos a compensar el insolente retraso que causó
[vuestra disputa;
apresuraos a disponer un sacrificio, tal como el rey me lo ha
[ordenado.

FÓRCIDA. Todo está dispuesto en la casa: copa, trípode, hacha
[afilada,
lo necesario para hisopar, para incensar; ¡señala a la víctima!

HELENA. El rey no la ha indicado.

FÓRCIDA. ¿No lo ha dicho? ¡Oh, pala-

HELENA. ¿Qué aflicción te domina? [bra aciaga!

FÓRCIDA. ¡Reina, está pensando en ti!

HELENA. ¿Yo?

FÓRCIDA. Y esas.

HELENA. ¡Oh, dolor y aflicción!
FÓRCIDA. Caerás bajo el hacha.
HELENA. ¡Qué horrible! ¡Pero lo imaginaba, mísera de mí!
FÓRCIDA. Lo encuentro inevitable.
CORO.
¡Ay! ¿Y a nosotras? ¿Qué habrá de ocurrirnos?
FÓRCIDA. Ella tendrá una
[muerte noble;
pero de la alta viga que allí adentro sostiene el frontón del
os agitaréis en hilera, como los tordos en el lazo.[849] [techo,

HELENA y CORO permanecen de pie atónitas y aterrorizadas, formando un grupo expresivo y bien ordenado.

FÓRCIDA. ¡Espectros! - - - Estáis allí semejantes a figuras petri-
[ficadas,
aterrorizadas de despediros de la luz del día, que no os per-
[tenece.
Los hombres, que al igual que vosotras parecen espectros,
no renuncian gustosos a la sublime luz del sol;
pero nadie pide por ellos, ni los salva del final;[850]
todos lo saben, pero pocos lo aceptan.
¡Basta ya, estáis perdidas! ¡Por lo tanto, manos a la obra!*

Golpea las manos, y de inmediato aparecen junto al portal figuras de enanos enmascarados, que ejecutan pronta y diligentemente las órdenes dadas.

*(Mi) manos a la obra: acción y lucha

FÓRCIDA. ¡Ven aquí, monstruo lóbrego y redondo como una
[bola!

---

849. Alusión a *Odisea* XXII, 473, en que Telémaco ata a las servidoras desleales de su madre –Penélope– como a tordos.

850. Es decir: nadie puede colocar a los hombres a salvo de la muerte inexorable.

Venid rodando, aquí podéis hacer daño a vuestro gusto.
Abrid lugar para el altar movible, de cuernos de oro;
que el hacha centelleante sea colocada junto al borde de plata;
llenad los cántaros de agua, ya que habrá que lavar
la atroz mancha de la negra sangre.
Extended sobre el polvo la alfombra exquisita,
para que la víctima se arrodille en forma regia
y, envuelta, con la cabeza por cierto ya cortada,
de inmediato reciba al menos decorosa y digna sepultura.

CORIFEA. La reina se encuentra a un lado, cavilosa;
las jóvenes se secan, como la hierba segada del prado;
pero a mí, la más vieja, me parece que, según un deber sa-
[grado,
me corresponde cambiar unas palabras contigo, la más vieja
[de las viejas.
Eres experimentada, sabia, pareces bien dispuesta hacia
[nosotras,
aunque esta tonta banda, al no conocerte, te haya ofendido.
Di, pues, qué piensas que puede hacerse aún para salvarnos.

FÓRCIDA. Pronto está dicho: solo de la reina depende
que ella misma salve su vida, y por añadidura las vuestras.
Se necesita tomar una decisión, y con la mayor premura.

CORO. Tú, la más venerable entre las Parcas, la más sabia de las
[sibilas,[851]
mantén cerrada la dorada tijera, anúncianos el día y la sal-
[vación;
pues sentimos ya flotar, tambalear, balancearse de modo
[desagradable
nuestros pequeños miembros, que preferirían regocijarse
[en la danza
y luego descansar sobre el pecho del amado.

851. Átropos, que cortaba con su tijera el hilo de la vida, y que era la más sabia de las adivinadoras antiguas.

Helena. ¡Deja que estas se amedrenten! Siento dolor, pero no
[miedo;
si conoces alguna salvación, te la admitiremos con gratitud.
Al sensato, al perspicaz, a menudo, por cierto,
se le presenta como posible lo imposible. Habla y dilo.
Coro. Habla y dilo, dínoslo cuanto antes: ¿cómo escaparemos
[a los horrendos,
repulsivos lazos que, como los más abominables collares,
[amenazantes
se enroscan alrededor de nuestros cuellos? Nosotras, míseras,
[lo presentimos
hasta ahogarnos, asfixiarnos, a menos que tú, Rea,[852] au-
de todos los dioses, te apiades de nosotras. [gusta madre
Fórcida. ¿Tendréis paciencia para oír en silencio el prolon-
[gado hilo
de mi exposición? Se trata de varias historias.[853]
Coro. ¡Tendremos la paciencia necesaria! En tanto oímos,
[estamos vivas.[854]
Fórcida. A aquel que, permaneciendo en casa, guarda un no-
[ble tesoro
y sabe revocar los muros de su augusta vivienda,
como asimismo resguardar su techo del ímpetu de la lluvia,
le irá bien a través de los largos días de su vida;
pero aquel que a la ligera atraviesa de modo sacrílego
el sagrado límite de su umbral,[855] con pasos raudos,

---

852. Esposa de Saturno y Gran Madre de los Dioses (*Magna Mater Deum*).

853. Con la narración de Fórcida acerca del amor entre Fausto y Helena y sobre el nacimiento de Euforión (vv. 9586-9628), el drama asume un carácter épico.

854. De acuerdo con Mommsen (1968, 41), existe aquí una alusión al artilugio de contar historias para escapar a la muerte que pone en práctica Sherezade en el marco narrativo de *Las mil y una noches.*

855. De acuerdo con creencias populares, el límite que protege al hogar de un mundo exterior hostil.

al regresar encuentra, por cierto, el viejo lugar,
pero todo se halla alterado, si no incluso destruido.
HELENA. ¿De qué sirven aquí estas sentencias tan conocidas?
Quieres narrar; no provoques enfado.
FÓRCIDA. Esto es historia, y en modo alguno un reproche.
En su barco pirata, Menelao navegaba de bahía en bahía,
hostilmente asolando todo a su paso, costas e islas;
regresó con su botín, del que rebosa esta casa.
Ante Ilión permaneció diez largos años;
pero no sé cuántos años le tomó regresar.
Pero ¿qué sucedió aquí, en el sitio de la sublime
casa de Tíndaro? ¿Qué sucedió con el reino que la rodea?
HELENA. ¿Acaso la reprimenda está tan arraigada en ti
que no puedes mover los labios sin regañar?
FÓRCIDA. Tantos años permaneció abandonado el valle mon-
[tañoso[856]
que, detrás de Esparta, se eleva en dirección al Norte,
detrás del Taigeto, donde, como animado arroyo,
se precipita el Eurotas, y luego, a través de nuestro valle,
fluye profusamente junto a las cañas, y nutre a vuestros cisnes.
Allí atrás, en el valle montañoso, una osada estirpe

---

856. Desde aquí hasta el v. 9002, se exponen hechos que transcurren en el castillo de Fausto. En la exposición del contenido que hace Goethe en 1816, se lee: «Un viejo castillo –cuyo propietario combate en Palestina, pero cuyo castellano es un mago– se convertirá en el lugar de residencia del nuevo Paris. Helena [...] cree que acaba de volver de Troya y que está ingresando a Esparta» (*Paralipomenon* 63; cf. FA VII, I, 595, líneas 80 y ss.). El castillo espectral de Fausto aparece junto al palacio de Menelao; la contigüidad de las construcciones (la homérico-clásica y la medieval-romántica: dos estilos que son descritos en forma comparativa en los vv. 9017-9030) se basa en informes de viaje estudiados por Goethe.

se ha instalado silenciosamente, saliendo de la noche cime-
y erigió una fortaleza firme e inaccesible [ria,[857]
desde la cual atormentan a gusto la región y a la gente.
HELENA. ¿Pudieron hacer eso? Parece totalmente imposible.
FÓRCIDA. Tuvieron tiempo, quizás unos veinte años.[858]
HELENA. ¿Hay un único señor? ¿Se trata de numerosos ban-
[didos, de aliados?
FÓRCIDA. No son bandidos, pero es uno solo el señor.
No lo repruebo, aunque me haya visitado ya.
Bien podría haberlo tomado todo, pero se contentó
con algunos regalos, como él decía, y no quiso tributo.
HELENA. ¿Qué aspecto tiene?
FÓRCIDA. ¡No es mal parecido!; me agrada.
Es un hombre despierto, atrevido, bien formado,
sensato, como hay pocos entre los griegos.
Este pueblo es tachado de bárbaro, pero no creo
que haya uno tan cruel como algunos héroes
que ante Ilión demostraron ser caníbales.[859]
Respeto su magnanimidad, confío en él.
¡Y su fortaleza!, ¡deberíais verla con vuestros propios ojos!
Es bien diferente de estos toscos muros

857. El pueblo de los míticos cimerios, que Homero sitúa junto al océano (cf. *Odisea* XI, 14 y ss.). El trasfondo histórico para este episodio, como también para los planes de campaña de Fausto en los vv. 9446-9481, lo provee la invasión de los caballeros francos y normandos en la península del Peloponeso en el siglo XIII; invasión que, bajo el mando de Gottfried von Villehardouin, sometió los territorios conquistados bajo el poder francés.

858. Es decir: los diez años que van desde el matrimonio de Helena hasta la aparición de Paris –período durante el cual Menelao «navegaba de bahía en bahía», abandonando a su mujer y su reino–, y los diez años de guerra.

859. Una exageración por parte de Fórcida. En la *Ilíada* solo se menciona que Aquiles amenazó a Héctor con devorar su carne; cf. *Ilíada* XXII, 346 y s.: «Ojalá el furor y el coraje me incitaran a cortar tus carnes y a comérmelas crudas» (Homero, 2006: 350).

que sin más ni más alzaron vuestros padres
de manera ciclópea, como Cíclopes, lanzando piedra bruta
sobre piedra bruta;[860] allí, en cambio,
todo es vertical y horizontal y simétrico.
¡Observadlo desde afuera!; se eleva en dirección al cielo,
tan rígido, tan bien ajustado, pulido como el acero.
El solo pensamiento de escalar hasta allí resbala y cae.
Y adentro, grandes patios anchurosos
rodeados por edificaciones de toda clase y para todo fin.
Allí veis columnas, pequeñas columnas, arcos, pequeños arcos,
balcones, galerías, para mirar el exterior y el interior,
y blasones.

CORO.
¿Qué son blasones?[861]

FÓRCIDA. Ayax llevaba
en su escudo una serpiente enroscada, como habéis visto.
Ante Tebas, cada uno de los siete llevaba en su escudo
imágenes ricas y cargadas de sentido.
Se veían allí la Luna y las estrellas en el cielo nocturno;
también una diosa, un héroe y escaleras, espadas, antorchas
y todo lo que, terrible, amenaza a las buenas ciudades.[862]
Nuestro ejército de héroes lleva también una imagen tal,

---

860. Las murallas de ciudades del Peloponeso tales como Tirinto y Micenas estaban formadas por piedras de dimensiones tan colosales que parecían justificar la creencia mítica en que habían sido construidas por los Cíclopes. Las ciudades de los reyes, en cambio, tenían un aspecto «tan bien ajustado» como el que atribuye Mefistófeles al castillo de Fausto.

861. Aparecieron en Europa en la época de las Cruzadas. A fin de proporcionarles una explicación a las troyanas, Fórcida se apoya, en su excurso acerca de la heráldica, en antiguas descripciones de escudos. Goethe conocía el escudo de Aquiles gracias al «Vaso de Casandra», conservado en Weimar; los símbolos bélicos que se mencionan proceden del informe de un mensajero en *Los siete contra Tebas*, de Esquilo.

862. Es decir, a las ciudades poderosas y opulentas.

colorida y brillante, legada por sus más remotos ancestros.
Allí veis leones y águilas, garras y picos;
también cuernos de búfalo, alas, rosas, cola de faisán,
también bandas, doradas y negras y plateadas, azules y rojas.
Todo eso está colgado en las salas, en largas filas,
en salas ilimitadas, tan vastas como el mundo;
¡allí podréis bailar!

CORO.
Di, ¿hay también bailarines allí?

FÓRCIDA. ¡Los mejores!; un juvenil grupo de muchachos de
[rizos dorados.
¡Exhalan juventud! Tan solo Paris olía así[863]
cuando se aproximó demasiado a la reina.

HELENA. ¡Sales
de tu papel; dime tu última palabra!

FÓRCIDA. Tú dirás la última; dirás, seria y claramente, «sí»
y de inmediato te rodearé con aquella fortaleza.

CORO.
¡Oh, di
esa breve palabra, y sálvate junto con nosotras!

HELENA. ¿Cómo? ¿He de temer que el rey Menelao
sea lo bastante cruel para hacerme daño?

FÓRCIDA. ¿Has olvidado cómo mutiló a tu Deífobo,
el hermano de Paris, muerto en combate,

---

863. De acuerdo con el diccionario de mitología de Hederich, en el que Goethe se apoya en una medida importante para la composición del *Fausto*, a partir de ciertos pasajes homéricos es posible inferir que Paris «tenía una particular afición por los bálsamos delicados y por las aguas cosméticas» (Hederich, 1770: 1892). Hederich cita el *Novum Lexicon graecum* (1765) de Damm, donde se dice que Paris empleaba «un agua cosmética refinada que aclaraba la piel y que, al penetrar en los poros, hacía que el rostro se viera más íntegro y animado» (cit. en FA VII/2, 605).

que, obcecado, te conquistó ya viuda
y te tomó, feliz, como concubina? Le cortó nariz y orejas
y le hizo otras mutilaciones; era horrible contemplarlo.

HELENA. Él se lo hizo, y fue a causa de mí.

FÓRCIDA. A causa de aquel, te hará lo mismo.
No es posible compartir la belleza; aquel que la poseyó íntegra
prefiere destruirla, maldice cualquier posesión parcial.

Trompetas en la lejanía; el coro se estremece.

Así como el sonar de las trompetas, con su estridencia, alcanza
el oído y las entrañas, desgarrándolos, así también se clavan los celos
con firmeza en el pecho del varón, que nunca olvida
lo que antaño poseyó y perdió luego, y ya no posee.

CORO
¿No oyes resonar los cuernos? ¿No ves los destellos de las armas?

FÓRCIDA. Os doy la bienvenida, señor y rey, de buen grado te rendiré cuentas.[864]

CORO
Pero ¿y nosotras?

FÓRCIDA. Muy bien lo sabéis: vuestros ojos ven la muerte de ella,
y percibís la vuestra allí adentro: no, no es posible ayudaros.

Pausa

HELENA. He meditado sobre lo que debo hacer de inmediato.
Eres un demonio funesto, bien lo siento,

---

864. Con vistas a conducir a Helena al castillo de Fausto, Mefisto-Fórcida trata de amedrentar a las troyanas haciéndoles creer que se ha hecho presente Menelao, dispuesto ya al sacrificio.

y temo que conviertas el bien en mal.
Pero ante todo he de seguirte hasta la fortaleza;
lo demás lo sé; lo que la reina puede ocultar
de manera enigmática en lo profundo de su pecho
ha de ser inaccesible para todos. ¡Te seguimos, anciana!

CORO.

¡Oh, cuán gustosas avanzamos
a paso acelerado;
detrás de nosotras, la muerte;
delante de nosotras, otra vez
un elevado fuerte,
muros inaccesibles!
Brindan una protección tan buena
como la fortaleza de Ilión,
que, a fin de cuentas, solo
sucumbió bajo una vil astucia.

Se expande la niebla, que envuelve el fondo del escenario; también, si se lo desea, el primer plano

¿Cómo? Pero, ¿cómo?
¡Hermanas, mirad en derredor!
¿No era un día despejado?
Franjas de niebla ascienden oscilantes
desde la sagrada corriente del Eurotas;
ya desapareció de nuestra vista
la encantadora orilla ceñida de juncos;
¡ay, tampoco veo ya a los cisnes
que, libres, graciosos y arrogantes,
se deslizaban dulce y libremente,
complaciéndose en nadar en grupo!

¡Pero con todo, con todo,
los puedo escuchar;
escucho sus lejanas voces roncas!

Dicen que ellos anuncian la muerte;[865]
ay, que el canto no nos anuncie,
en lugar de la salvación prometida,
el ocaso final,
a nosotras que, como los cisnes,
tenemos cuellos largos, bellos y blancos;
también, ¡ay!, el ocaso de la hija del cisne.[866]
¡Ay de nosotras! ¡Ay, ay!

Todo se cubrió ya
de niebla en derredor.
¡No nos vemos la una a la otra!
¿Qué sucede? ¿Avanzamos?
¿Tan solo flotamos
dando cortos pasos, sin tocar el suelo?
¿No ves nada? ¿No es Hermes[867] el que flota
allí adelante? ¿No brilla su dorado caduceo,
ordenándonos, imperioso, regresar
al desagradable y tenebroso Hades,
lleno de formas inasibles,
colmado y eternamente vacío?

Sí, de pronto todo se torna sombrío, sin brillo se disipa la niebla
gris oscura, parda como un muro. Ante los ojos aparecen muros
que enfrentan, rígidos, la mirada libre. ¿Es un patio? ¿Es un hondo foso?
¡En cualquier caso, es estremecedor! ¡Ay, hermanas!, estamos cautivas,
más cautivas que nunca.

---

865. Alusión a la creencia en que el canto del cisne anuncia la muerte.
866. La hija de Leda, engendrada por un Zeus metamorfoseado en cisne.
867. El dios que conduce a los muertos al Hades con su caduceo dorado.

Patio interno de un castillo, rodeado de ricas edificaciones fantásticas del Medioevo[868]

CORIFEA. ¡Precipitadas e insensatas, auténticas y genuinas
¡Esclavas del instante, juguetes del tiempo, [mujeres!
de la fortuna y del infortunio! A ninguno de estos dos sabéis
resistir jamás con ecuanimidad. Una de vosotras contradice
[siempre
con vehemencia a las otras, y estas contradicen a aquella.
Solo en la alegría y el dolor aulláis y reís al mismo son.
¡Ahora callad! Y esperad, prestando oídos a lo que la sobe-
[rana
ha de decidir, magnánima, para ella misma y para nosotras.
HELENA. ¿Dónde estás, pitonisa? Cualquiera sea tu nombre,
abandona las bóvedas del sombrío castillo.
Si fuiste acaso a anunciarme ante el héroe prodigioso,
para que me preparen un buen recibimiento,
te doy las gracias, y te pido que me lleves pronto con él.
Deseo que concluya la errante marcha. Solo deseo el reposo.
CORIFEA. En vano miras, reina, por todas partes con el fin de
[hallarla;
se ha desvanecido la inoportuna figura; tal vez se quedó
allí entre la niebla, desde cuyo seno hemos venido aquí,
no sé cómo, rápidamente y sin dar un solo paso.
Quizás vaga también, incierta, en el laberinto de este castillo
–cuyas múltiples partes forman, prodigiosamente, una uni-
[dad[869]–
en busca del señor, para que te dé una bienvenida principesca.

---

868. Sin que los personajes abandonen el lugar que ocupan, se ha producido una transformación en el escenario. Se preserva aquí la unidad de lugar, de acuerdo con los parámetros antiguos (cf. carta a Wilhelm von Humboldt del 22/10/1826).

869. De acuerdo con la concepción medieval, el castillo está conformado por diversas construcciones, rodeadas por las murallas.

Pero mirad, allí arriba una profusa servidumbre se afana
en gran número, por galerías, junto a la ventana, en los por-
moviéndose raudamente de un lado a otro; [tales,
esto anuncia una distinguida recepción para huéspedes bien-
[venidos.

CORO.

¡El corazón se me ensancha! Oh, ved allí
cuán dignamente, a paso lento,
la más dulce muchedumbre juvenil desciende de manera
[decorosa
en ordenada procesión ¿Cómo? ¿Por orden de quién
aparece así alineado y formado tan temprano
el majestuoso pueblo de muchachos?
¿Qué admiro más? ¿Es la graciosa marcha,
o acaso los rizos que circundan la deslumbrante frente,
o acaso el par de mejillas, rojas como los duraznos,
y cubiertas también de un mullido vello?
De buen grado mordería, pero temo hacerlo;
pues en un caso similar, la boca se llenó
–¡me horroriza decirlo!– de ceniza.[870]

Pero los más bellos
se aproximan;
¿qué traen?
Las gradas del trono,
la alfombra y el sitial,
las cortinas y los ornamentos
como para armar una tienda;
el adorno sobresale por arriba
formando coronas de nubes

---

870. Posible alusión a las llamadas «manzanas de Sodoma», es decir: los frutos de un arbusto (*Calotropis procera*) que crece en los alrededores del Mar Muerto. Del tamaño de una manzana, dicho fruto fue considerado por Flavio Josefo hermoso a los ojos, pero con un sabor semejante a polvo y cenizas.

sobre la cabeza de nuestra reina,
pues ella ya ha ascendido
al espléndido asiento al que fue invitada.
Aproximaos,
emplazaos gravemente
de escalón en escalón.
¡Digna, oh, digna, tres veces digna;
bendita sea una bienvenida tal!

Todo lo expresado por el coro va ocurriendo en forma sucesiva.

FAUSTO, *una vez que los pajes y escuderos han descendido en larga procesión, aparece en lo alto de la escalera llevando un traje de corte como el de los cortesanos medievales, y desciende lentamente, con dignidad.*

CORIFEA. (*Contemplándolo con atención.*) Si los dioses no le pres-
[taron a este, como a menudo lo hacen,
solo por breve tiempo una figura digna de admiración,
un sublime decoro, una adorable presencia
en forma transitoria, en toda ocasión
conseguirá lo que emprenda, ya sea en el combate con hom-
ya en la pequeña guerra con las más bellas mujeres. [bres,
En verdad, merece que lo prefieran a muchos otros
a los que vi con mis ojos gozar de alta estima.
Con su paso lento y grave, venerablemente sostenido,
veo al príncipe. ¡Vuélvete hacia él, oh reina!

FAUSTO. (*Aproximándose, con un hombre encadenado a su lado.*)
En lugar del más solemne saludo, como habría correspon-
en lugar de la más respetuosa bienvenida, te traigo [dido,
a este sirviente tenazmente encadenado
que, faltando a su deber, hizo que yo infringiera el mío.[871]
¡Arrodíllate aquí, ante esta excelsa mujer

---

871. Es decir: a aquel que, al no cumplir con su deber de vigía, le quitó a Fausto la posibilidad de cumplir con su obigación de saludar.

a fin de confesar tu culpa!
Este es, sublime soberana, el hombre
de vista insólitamente penetrante que, desde la alta torre,
debía mirar en torno, abarcando allí el espacio celeste
y la amplitud terrestre con su visión aguda
para ver lo que aquí y allá pueda anunciarse,
lo que desde el círculo de colinas pueda moverse
en dirección al firme castillo, ya sea el oleaje de un rebaño,
ya un ejército quizás; protegemos a aquel
y enfrentamos a este. ¡Qué descuido el de hoy!
Te aproximas, y este no lo anuncia; no tuvo lugar
la honrosa recepción, la más adecuada
para tan elevado huésped. Por ese delito, ha perdido
el derecho a vivir, y yacería ya bañado en sangre,
habiendo merecido la muerte; pero solo tú
lo castigarás o perdonarás, según te plazca.

HELENA. Como me concedes tan alta dignidad,
la de ser jueza, soberana, y aunque sea
solo a modo de ensayo, según puedo presumir...
he de ejercer el primer deber del juez,
escuchar al acusado. Habla, pues.

EL VIGÍA DE LA TORRE, LINCEO[872].

Deja que me arrodille, deja que contemple,
déjame morir, déjame vivir,
pues ya estoy entregado
a esta mujer engendrada por un dios.

---

872. Lynceus (griego): «el de ojos de lince». El vigía recibe el nombre que llevaba uno de los participantes de la expedición de los Argonautas, célebre por la agudeza de su visión. El personaje de Goethe, cautivado, como Fausto, por las flechas de Helena (9260 y ss.), mantiene una moderada competencia con Fausto. En su canto se introducen elementos de la poesía trovadoresca medieval (*Minnedichtung*) y de la lírica amatoria renacentista; ante todo, se advierten reminiscencias de Heinrich von Morungen y de Petrarca.

A la espera de las delicias de la mañana,
observaba su transcurso en Oriente
cuando de pronto el Sol
apareció prodigiosamente en el Sur.

La mirada fue atraída hacia ese sitio
y, en lugar de los barrancos, las alturas,
en lugar de la vastedad de Tierra y cielo,
la percibí a ella, la única.

Me fue concedido un rayo de vista
semejante al del lince en la copa del árbol más alto;
pero esta vez tuve que esforzarme[873]
como si saliera de un sueño profundo y sombrío.

¿Sabía acaso dónde me encontraba? ¿Dónde estaban
la almena, la torre? ¿El cerrado portal?
¡La niebla vacila, la niebla se esfuma,
y aparece semejante diosa!

Con la mirada y el corazón vueltos hacia ella
comencé a beber del dulce destello;
esta belleza, que deslumbra,
me deslumbró, pobre de mí.

Olvidé los deberes del vigía,
olvidé por completo el cuerno, que había jurado
puedes amenazar con aniquilarme... [tocar;
la belleza domeña toda ira.

HELENA. No puedo castigar el mal
que ocasioné. ¡Ay de mí! ¡Qué duro destino me persigue!
¡Cautivas por todas partes los corazones de los hombres,
a tal punto que ellos no se respetan a sí mismos
ni respetan nada digno! Secuestrándome,

---

873. Es decir: solo con esfuerzos consiguió orientarse.

seduciéndome, luchando por mí, llevándome de un lado a
semidioses, héroes, dioses, incluso demonios[874] [otro,
me han hecho errar por todas partes.
Siendo una, perturbé al mundo; doble, lo hice aún más;[875]
triple ahora, cuádruple,[876] acumulo un infortunio tras otro.
Aparta a este buen hombre, déjalo libre;
que ninguna humillación afecte a quien ofuscaron los dioses.

FAUSTO. Sorprendido, oh reina, veo al mismo tiempo
a la que hiere de manera certera y al herido;
veo el arco que lanzó la flecha
y que hirió a aquel. Se suceden las flechas
alcanzándome a mí. Desde todas partes las intuyo,
con sus plumas, silbando por el castillo y el patio interno.
¿Qué soy ahora? De pronto vuelves
rebeldes a los más fieles y vacilantes
mis muros. Así, temo ya que mi ejército
obedezca a la mujer victoriosa e invencible.
¿Qué me queda por hacer, sino entregarme
yo mismo, junto con todo cuanto imaginaba ser mío?
Permite que a tus pies, libre y leal,
te reconozca como a la soberana, que, a la vez,
conquistó, al presentarse, posesión y trono.

LINCEO. (*Con un arcón, y hombres que también le traen otros.*)
¡Aquí me ves de regreso, oh reina!
El rico te mendiga una mirada;
te mira y siente, al mismo tiempo,
que es a la vez un rico príncipe y un mendigo.

¿Qué era yo antes? ¿Qué soy ahora?
¿Qué habré de desear? ¿Qué habré de hacer?

---

874. Alusiones al secuestrador Teseo, al seductor Paris, al guerrero Menelao, a la «segunda Helena» llevada a Egipto, a la demoníaca Fórcida.

875. Cf. vv. 8872 y s.

876. Es decir: vuelta primero a Esparta y, ahora, en el castillo de Fausto.

¡De qué sirve el más agudo rayo de la vista!
Rebota al chocar contra tu sitial.

Nos acercamos desde Oriente
y cayó Occidente;
una larga y ancha multitud de pueblos,
el primero no sabía nada del último.

Cayó el primero, el segundo permanecía en pie,
la lanza del tercero estaba dispuesta;
cada uno reforzado por otros cien,
mil sucumbían sin ser notados.

Seguíamos avanzando, seguíamos arremetiendo,
éramos ya los señores, de un lugar a otro;
y donde yo ordenaba un día como señor,
al día siguiente otro saqueaba y robaba.

Observamos... presurosa fue la observación;
uno se apoderaba de la mujer más bella,
otro del toro de paso firme,
debíamos llevarnos todos los caballos.

Pero yo amaba mirar
lo más extraño que pueda suceder;
y lo que otro ya también poseía
era para mí pasto seco.

Estaba en busca de tesoros,
y obedecía solo a la aguda vista,
inspeccionaba todos los bolsillos,
eran para mí transparentes todas las arcas.

Y montañas de oro fueron mías,
y lo más magnífico eran las piedras preciosas:
pero solo la esmeralda merece
verdear junto a tu corazón.

Ahora se columpia entre la oreja y la boca[877]
la gota oval, procedente del fondo del mar;
los rubíes huyen espantados,
pues palidecen ante el rojo de tus mejillas.[878]

Y así el mayor de los tesoros
traigo aquí, ante tu sitial;
que se coloque a tus pies
la cosecha de más de una sangrienta batalla.

Aunque he traído muchos cofres,
tengo aún algunos más de hierro;
permite que te siga
y colmaré tus bóvedas de tesoros.

Pues, no bien escalaste el trono,
ya se doblan, ya se inclinan
inteligencia y riqueza y poder
ante esta forma única.

Retenía todo esto como mío,[879]
pero ahora lo suelto, y es tuyo.
Lo consideraba digno, elevado y costoso,
ahora veo que no era nada.

Se ha disipado lo que poseía,
pasto segado y seco.
¡Oh, con una mirada serena
devuélvele todo su valor!

FAUSTO. Aleja rápidamente esta carga conquistada con audacia; no recibirás castigo, pero tampoco recompensa.

---

877. La perla que, en un largo pendiente, se balancea junto a la mejilla.

878. Una hipérbole característica en la poesía amatoria medieval y barroca. Cf. vv. 8562 y ss. y 9352 y ss.

879. Esta estrofa se remite directamente al v. 9320. Schöne se pregunta si los vv. 9121-9124 no habrán sido colocados allí en forma errónea (FA VII/2, 610).

Ya le pertenece todo lo que el castillo
oculta en su seno; ofrecerle algo en particular
es inútil. Ve a amontonar tesoro sobre tesoro
en forma ordenada. ¡Presenta tú una imagen sublime
de un esplendor nunca visto! Que las bóvedas
reluzcan como el cielo despejado;[880] prepara
paraísos de inanimada vida.[881]
Adelántate a sus pasos, desenrolla
una florida alfombra tras otra; que su paso
encuentre un suelo blando; que su mirada halle
el mayor brillo, que solo a los dioses no deslumbra.

LINCEO.

Es poco lo que ordena el señor,
el servidor lo cumple como si fuera un juego;
pues sobre los bienes y la vida
impera la arrogancia de esta belleza.
Pero ya todo el ejército ha sido subyugado,
todas las espadas han quedado romas y exangües
ante la espléndida figura;
incluso el Sol parece opaco y frío;
ante la exuberancia del rostro
todo es vacío, todo es nada.

se va

HELENA. (*A* FAUSTO.) ¡Querría hablarte, pero asciende
a mi lado! El sitio vacío
llama[882] al señor, y me asegura el mío.

---

880. Es decir: como un cielo tachonado de estrellas, en el que puedan relucir las piedras preciosas.

881. La vida inanimada del oro y los demás minerales preciosos.

882. *Beruft*: en sentido estricto, lo convoca para cumplir con su función.

FAUSTO. Deja que primero te ofrezca de rodillas mis home-
a ti, sublime mujer; permite que bese la mano [najes[883]
que me alza hasta tu lado.
¡Confírmame en cuanto corregente de tu reino
que no conoce límites; consigue
para ti adorador, siervo, guardián, todo en uno!
HELENA. Veo y escucho múltiples prodigios.
Me domina el asombro, querría hacer muchas preguntas.
Pero desearía que me enseñen por qué el lenguaje
de este hombre me sonaba tan extraño, extraño y afable.[884]
Un sonido parece amoldarse al otro
y, en cuanto una palabra alcanza el oído,
llega otra, para acariciar a la primera.
FAUSTO. Si ya te agrada el lenguaje de nuestros pueblos,
oh, por cierto te encantará también el canto,
que satisface el oído y la inteligencia hasta lo más profundo.
Pero lo más seguro es que lo ejercitemos de inmediato;
la palabra alternada lo atrae, lo provoca.

---

883. En concordancia con los códigos de cortesía medievales en relación con las damas, Fausto declara, como un caballero, su compromiso de lealtad a Helena.

884. Linceo, procedente del Norte medieval, se expresó en versos rimados, desconocidos para la Antigüedad. Mediante metáforas eróticas describe Helena el efecto que le produce el lenguaje del vigía. Para el oído de Helena, los sonidos parecen unirse, como en una unión sensual, y las palabras se prodigan caricias. Es sugestivo que el aprendizaje, por parte de la heroína griega, del lenguaje rimado, sea el preludio de los juegos amorosos. Goethe ya había recurrido a la rima como símbolo de la unión espiritual-amorosa en el *Diván Occidental-Oriental*, en el poema «Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden» («Behrambug, se dice, ha inventado la rima»), del «Libro de Suleika». La vinculación entre la rima y el amor es un motivo recurrente en la poesía persa antigua; en consonancia con tal concepto, Fausto afirma que, para que se geste el lenguaje rimado, las palabras deben «salir del corazón». A medida que avanza el diálogo y, con él, la atracción amorosa, Helena va aprendiendo a emplear la rima, así como Fausto va incorporando a su lenguaje elementos de la poesía antigua.

HELENA. Dime, pues, ¿cómo podría hablar yo de un modo tan bello?
FAUSTO. Es muy fácil, debe salir del corazón.
Y si el pecho rebosa de anhelo,
uno mira en torno y pregunta...
HELENA. ¿...quién comparte el goce?
FAUSTO. Ahora el espíritu no mira hacia delante, ni hacia atrás,
solo el presente...
HELENA. ...es nuestra dicha.
FAUSTO. El presente es tesoro, ganancia suma, posesión y prenda;
la confirmación, ¿quién me la da?
HELENA. Mi mano.
CORO.

¿Quién culparía a nuestra soberana
por mostrarse amistosa
con el señor del castillo?
Pues, confesad, todas nosotras
somos cautivas, como ya a menudo
lo fuimos desde la oprobiosa caída
de Ilión, y del laberíntico viaje
lleno de angustia y pesar.

Las mujeres habituadas al amor de los varones
no son buenas para elegir,
pero sí buenas conocedoras.
Y tanto los pastores de dorados rizos
como quizás los faunos de negra cabellera,
según se dé la ocasión,
tendrán el mismo derecho
sobre los redondeados miembros.

Están sentados cada vez más cerca,
apoyados el uno en el otro;
hombro con hombro, rodilla con rodilla,
mano con mano, se mecen

sobre la mullida magnificencia
del trono.
La majestad no se priva
de exhibir arrogantemente
ante los ojos del pueblo
los goces ocultos.

HELENA. Me siento tan lejos y, sin embargo, tan cerca,
y solo digo gustosa: «¡Aquí estoy, aquí!».

FAUSTO. Apenas puedo respirar; mi voz tiembla, queda muda;
es un sueño, se han esfumado el día y el lugar.

HELENA. Me siento vieja y, sin embargo, tan joven,
unida a ti, fiel a un desconocido.

FAUSTO. ¡No procures cavilar sobre el más singular destino!
La existencia es un deber, aunque no dure sino un instante.[885]

FÓRCIDA. (*Entrando vehementemente.*)
Deletreáis la cartilla del amor;[886]
flirteando, solo caviláis en amoríos;
ociosos, seguís amando en cavilaciones;
pero no hay tiempo para esto.
¿No oís acaso una sorda tempestad?
Escuchad cómo resuenan las trompetas,
no está lejos la catástrofe;
Menelao, con un mar de hombres,
se aproxima a vosotros;
¡armaos para el arduo combate!

---

885. Colocada en este lugar tan significativo, la palabra «instante» (*Augenblick*), relacionada con el pacto entre Mefistófeles y Fausto, llama la atención sobre el hecho de que el acuerdo entre estos dos no rige para los acontecimientos fantasmagóricos, oníricos, del acto dedicado a Helena.

886. Irónicamente, Fórcida designa el lenguaje rimado empleado por Helena y Fausto, como «flirteo» (*Tandelei*: un término característico de la poesía rococó), como si los amantes practicaran con la cartilla elemental de la lírica anacreóntica.

Rodeado por el bullente ejército victorioso,
tú, mutilado como Deífobo,[887]
pagarás por este séquito de mujeres.
Y cuando se balancee la liviana mercancía,
para ella enseguida estará, junto al altar,
preparada el hacha recién afilada.

FAUSTO. ¡Temerario estorbo! Esta ingresa en momento inopor-
[tuno;
ni aun en el peligro me complace una impetuosidad insensata.
Al más bello mensajero afea un mensaje de infortunio;
y tú, la más fea, solo te complaces en traer mensajes molestos.
Pero esta vez no te saldrás con la tuya; con aliento vacío
sacudes los aires. Aquí no hay peligro,
y aun el peligro aparecería solo como vana amenaza.

Señales, explosiones desde las torres,[888] trompetas y clarines, música bélica, desfile de un poderoso ejército.

FAUSTO.

No, de inmediato verás reunido
el apretado círculo de los héroes:
solo merece el favor de las mujeres
aquel que sabe protegerlas con vigor.

A los jefes del ejército, que se apartan de las filas y se acercan

Con furor contenido y silencioso,
que os garantiza la victoria,
venid vosotros, floración juvenil del Norte;
vosotros, florida fuerza del Este.

887. Cf. v. 9054 y ss.

888. Evidentemente, se trata de disparos que parten de las torres del castillo; es decir: de una técnica bélica que solo apareció en el siglo XIV.

Revestido de acero, circundado por rayos,[889]
viene el ejército que deshizo un reino tras otro;
aparecen, y la Tierra se sacude,
avanzan, y los sigue el fragor del trueno.

Desembarcamos en Pilos,[890]
el anciano Néstor ya no vive,
y todas las pequeñas ligas de reyes
son rotas por el ejército libre.[891]

Sin demora alejad de estas murallas
a Menelao, en dirección al mar;
allí puede vagar, saquear, espiar,
tales fueron su inclinación y su destino.

Debo saludaros con el nombre de duques,
así lo ordena la reina de Esparta;
poned ahora a sus pies montaña y valle,
y que sea vuestra la conquista del reino.

¡Tú, germano, defiende las bahías
de Corinto con el terraplén y la fortificación!;
la Acaya, con sus cien barrancos,
la confío, godo, a tu tenacidad.

Que hacia Élida se dirijan los ejércitos de los francos,
que Mesenia sea el lote de los sajones,
que el normando limpie el mar
y engrandezca la Argólida.

Entonces cada uno ocupará su casa,
dirigiendo hacia fuera la fuerza y el rayo;

---

889. Alusión al resplandor de las armaduras y las armas.

890. El puerto principal del Peloponeso, próximo a Esparta; patria del anciano Néstor.

891. El Peloponeso, dividido en pequeños reinos, es invadido aquí por el ejército conquistador comandado por Fausto.

pero estaréis bajo el trono de Esparta,
la ancestral sede de la reina.[892]

A todos y cada uno os verá gozar
del país en que no falta ningún bien;
buscáis confiados a sus pies
ratificación, derecho y luz.

FAUSTO *desciende, los príncipes forman un círculo a su alrededor a fin de oír las órdenes y las disposiciones.*

CORO.

Aquel que pretenda para sí a la más bella,
antes que cualquier otra cosa,
ha de procurarse sabiamente armas;
mediante halagos podrá haber conquistado
lo más sublime que existe sobre la Tierra;
pero no lo posee con tranquilidad:
astutos aduladores se la quitan con lisonjas,
audaces bandidos se la arrebatan;
tiene que velar para impedir esto.

Elogio a nuestro príncipe,
lo tengo en más alta estima que a los otros,
ya que supo aliarse con tal valor y sapiencia[893]
que los fuertes se muestran obedientes,
atentos a cada señal.
Ejecutan fielmente su orden;
cada uno lo hace en su propio beneficio
y como recompensa de gratitud para el soberano,
conquistando la suprema gloria para ambos.

---

892. Esparta: sede del trono real hereditario de Helena.
893. En consonancia con la concepción antigua según la cual el gobernante debía poseer a la vez el valor (*fortitudo*) y la sabiduría (*sapientia*).

Pues ¿quién se la arrebatará ahora
al poderoso dueño?
A él le pertenece, que le sea concedida;
doblemente concedida por nosotras, a las que rodeó
junto con ella; en el interior, con el más firme muro,
y en el exterior, con el más poderoso ejército.

FAUSTO.

Los dones aquí concedidos a estos hombres
–un rico territorio para cada uno–
son grandes y espléndidos; ¡que partan, pues!
Nos mantendremos en el centro.

Y ellos[894] pugnan por protegerte
a ti, que, bañada por las olas que te circundan,
no llegas a ser isla y, a través de una leve cadena de colinas,[895]
estás unida a la última rama de montañas de Europa.

Que esta región, por sobre los soles de todas las tierras,
sea por siempre propicia para todo linaje
ahora que, subyugada por mi reina,
alzó temprano hacia ella su mirada,

cuando, al murmullo de los juncos del Eurotas,[896]
salió ella radiante de la cáscara,
lastimando la luz de los ojos
de la elevada madre y de los hermanos.

¡Este país, solo vuelto hacia ti,
te ofrece su más alta floración;

---

894. Los duques a los que se alude en 9466 y ss.

895. Se alude a la península del Peloponeso, unida a las montañas de Macedonia por un estrecho istmo. La descripción arcádica que sigue incorpora motivos de la Edad de Oro clásica y de la tierra prometida del Antiguo Testamento.

896. En referencia al huevo de Leda, junto a la orilla cubierta de juncos del Eurotas.

al mundo entero, que te pertenece,
antepone, oh, tu patria!

Y aunque, en las espaldas de sus montes,
la cabeza dentada recibe la flecha fría del Sol,
se muestra verdeante la roca
y la golosa cabra recibe un exiguo bocado.

Fluye la fuente, los arroyos se precipitan fundidos,
y ya están verdes los barrancos, las pendientes, los
En la quebrada superficie de cien colinas [prados.
ves esparcidos los rebaños de lanudos.

Disperso, cauteloso, mesurado avanza
hasta el borde abrupto el ganado con cuernos;
pero hay un abrigo preparado para todos.
La pared de rocas se arquea en cien cuevas.

Pan las protege allí, y las ninfas que dispensan la vida
moran en el húmedo y fresco espacio de frondosas
y, anhelando las regiones superiores, [grietas;
elevan sus ramas los árboles, apretados unos contra otros.

¡Son bosques antiguos! Se alza poderosa la encina
y tercamente se entrecruza una rama con la otra;
el blando arce, cargado de dulce savia,
se eleva puro, y juega con su peso.

Y maternalmente, en el silencioso círculo de sombras,
fluye la leche tibia,[897] preparada para el niño y el cordero;
no está lejos la fruta, maduro alimento de los llanos,
y la miel chorrea desde el tronco ahuecado.

---

897. En referencia a la leche que, junto con la miel, fluye en la tierra prometida; cf. por ejemplo Éxodo 3, 8: «He descendido para librarlo [al pueblo hebreo] de la mano de los egipcios, sacarlo de aquella tierra y llevarlo a una que mana leche y miel».

Aquí es hereditario el bienestar,
la mejilla y la boca manifiestan jovialidad;
cada uno es inmortal en su sitio:
todos están contentos y sanos.

Y así se desarrolla, a la luz pura del día,
el encantador niño, hasta alcanzar la fuerza del padre.
Nos admiramos de ello; pero queda siempre abierta
la pregunta: ¿son dioses o son hombres?

A tal punto asumió Apolo la forma de un pastor[898]
que uno de los más bellos se le parecía;
pues allí donde la naturaleza reina en su ámbito puro,
todos los mundos se entrelazan.

Se sienta junto a HELENA

Así lo conseguí, así tú lo has conseguido;
¡dejemos detrás de nosotros el pasado!
Oh, siéntete hija del más alto de los dioses,[899]
solo perteneces al mundo primero.

¡No ha de circundarte un firme castillo!
Aun se extiende para nosotros, en eterno vigor juvenil,
a fin de que la habitemos regocijados,
Arcadia, en las cercanías de Esparta.

¡Llamada a morar en tierra bienaventurada,
has huido hacia el más venturoso destino!
¡Los tronos se transforman en follaje,

---

898. Apolo asumió la forma de un pastor por haber matado a los Cíclopes. A raíz del crimen, se vio obligado a abandonar el cielo y a servir durante un año al rey Admeto de Tesalia; durante ese tiempo, cuidó ganado junto al río Anfriso.

899. Descendiente de Zeus, Helena no pertenecía al «mundo primero» –que, según Hesíodo, correspondía a la «Edad de Oro», la primera de las cuatro eras–; pero dicha edad revive en la Arcadia, donde encuentra Helena su verdadera patria.

que sea libre nuestra dicha, como en Arcadia![900]

La escena se transforma por completo.[901] *Un tupido follaje se apoya en una hilera de cuevas rocosas. Un pequeño bosque umbroso se extiende ascendiendo hasta las empinadas rocas que se despliegan en círculo. No se ve a* FAUSTO *ni a* HELENA. *El* CORO, *disperso, yace dormido.*

FÓRCIDA. No sé cuánto hace que duermen las muchachas;
ignoro, asimismo, si han soñado
lo que he visto clara y nítidamente delante de mis ojos.
Por eso las despertaré. Esta gente joven va a sorprenderse.
También vosotros, barbudos,[902] que, sentados allí abajo,
aguardáis ver finalmente el desenlace de un verosímil prodigio.
¡Arriba, arriba! Y sacudid rápidamente vuestros rizos;
quitaos el sueño de los ojos. ¡No pestañeéis así, y escuchadme!

CORO.
¡Habla, cuenta, cuenta qué prodigios han tenido lugar!
Nada nos gusta tanto como oír lo que no podemos creer;
pues nos aburre mucho contemplar estas rocas.

---

900. Según Mommsen (1968: 53, 62 y s.), la resolución que toma Fausto de viajar a Arcadia representa una infracción con la que se vincula el desenlace del idilio con Helena. Según el *Paralipomenon* 123A, Perséfone le había permitido a Helena volver al mundo real con la condición de que solo volviera a gozar de la vida en el territorio de Esparta (cf. FA VII/2, 617).

901. La representación comienza con una narración en la que Fórcida relata la unión de Helena y Fausto y el nacimiento de Euforión. Termina refiriendo 1) que Euforión y Helena regresan al Hades, acompañados por la corifea Pantalis; 2) que Fausto es devuelto al Norte, en medio de nubes, con lo que retorna a su propia época y al mundo «real»; 3) que las coristas transformadas en ninfas vuelven a insertarse en los ciclos naturales.

902. Apelación al público, como en la comedia antigua, a la que asistían varones de edad avanzada. Con esto, la narradora rompe con los límites escénicos.

FÓRCIDA. ¿Apenas os habéis frotado los ojos, niñas, y ya os aburrís?
Oíd, pues: en estas cuevas, estas grutas, este follaje
fueron concedidos refugio y abrigo, como a idílica pareja de enamorados,
a nuestro señor y nuestra dama.

CORO.
¿Cómo, allí adentro?

FÓRCIDA. De todo el mundo, solo a mí me llamaron a prestar silencioso servicio.
Muy honrada me encontraba a un lado, pero, como corresponde a confidentes,
miraba yo en otra dirección; me dirigía hacia aquí y allá,
buscaba raíces, musgo y cortezas, conocedora de todos sus efectos,
y así fue como permanecieron solos.

CORO.
Hablas como si allí adentro hubiera mundos enteros,
bosque y pradera, arroyos, lagos; ¡qué cuento maravilloso devanas!

FÓRCIDA. ¡Por cierto, bisoñas! Se trata de profundidades inexploradas;
salones tras salones, patios tras patios, que yo recorría cavilosa.
Pero de pronto una carcajada retumbó en los espacios de la cueva;
miro, y he aquí que un niño salta del regazo de la mujer al hombre,
del padre a la madre; la caricia, el jugueteo,
las bromas de un amor loco, el gracioso griterío y las alternadas
exclamaciones de júbilo me aturden.
Desnudo, genio sin alas, semejante a un fauno pero sin animalidad,
salta sobre suelo firme; pero el suelo, reaccionando,
lo lanza a las aéreas alturas, y en el segundo, tercer salto
roza la elevada bóveda.

Temerosa exclama la madre: «Salta una y otra vez, a gusto,
pero cuídate de volar, el vuelo libre te está vedado».
Así advierte el fiel padre: «En la Tierra reside la fuerza elástica
que te impulsa hacia arriba; toca el suelo con los dedos del pie
y como Anteo,[903] el hijo de la Tierra, te sentirás de inmediato
[fortalecido».
Y así salta el niño sobre la masa de esta roca, desde un borde
hasta el otro, y en torno, como una pelota que ha sido arro-
[jada.
Pero de pronto ha desaparecido en la grieta de un abrupto
[barranco,
y ahora parece habérsenos perdido. La madre se lamenta, el
[padre la consuela,
permanezco asustada, encogiendo los hombros. Pero ¡cómo
[reaparece ahora!
¿Acaso hay allí tesoros escondidos? Túnicas ornadas de flores
se ha puesto con dignidad.
Flecos flamean de los brazos, cintas aletean en torno al pecho,
lleva en la mano la lira dorada,[904] como un pequeño Febo,
y avanza de buen ánimo hasta el borde, el punto más saliente;
[nos sorprendemos.
Y los padres, encantados, se arrojan uno en brazos del otro.
Pues ¿qué es lo que brilla en su cabeza? Difícil es decir qué
[es lo que reluce:
¿es un atavío dorado, es la llama de una poderosa fuerza
[espiritual?
Y así se mueve y se conduce, anunciándose ya en su niñez
como el futuro amo de todo lo bello, a quien las eternas me-
[lodías

903. Cf. nota al v. 7077.

904. Inmediatamente después de su nacimiento, Hermes –cuyo mito contrapone el coro al informe sobre Euforión en los vv. 9269 y ss.– construyó la primera lira con un caparazón de tortuga, y se la entregó a Febo-Apolo, el dios de la poesía.

le bullen por los miembros; y así lo escucharéis,
así lo veréis, con singular admiración.

CORO.

¿Llamas a esto un prodigio,
hija de Creta?[905]
¿No has escuchado jamás
La palabra instructiva de los poetas?
¿No has oído nunca
acerca de la riqueza divina y heroica
de las ancestrales sagas
sobre Jonia, sobre la Hélade?

Todo lo que ocurre
en el día de hoy
es un triste eco
de los magníficos días de los antepasados;
tu narración no se compara
con aquella encantadora ficción,
más creíble que la verdad,
que cantaba el hijo de Maya.[906]

Este lactante, grácil y vigoroso,
aunque recién nacido,
es envuelto por el plumón del más puro pañal,
es constreñido por el ornamento de preciosas fajas,
a causa de la insensata figuración
de una hueste de gárrulas niñeras.
Pero, vigoroso y grácil, saca
ya el pícaro los miembros
flexibles y elásticos

905. En alusión al origen de Fórcida.

906. A propósito de Hermes-Mercurio, hijo de Júpiter y de la ninfa Maya.

con astucia, dejando
tranquilamente en su lugar
la cobertura purpúrea;
como la mariposa[907] ya formada
que, abandonando la rígida crisálida,
abre sus alas y se desliza
aleteando, traviesa, por el éter
que inundan los rayos del Sol.

Así él también, el más ágil,
pone esto en práctica de inmediato
a través de las más diestras artes,[908]
para probar que es el demonio propicio
de los ladrones y bribones
y de todos los que buscan obtener ganancias.
Presto le roba al soberano del mar

---

907. El mito acerca de la infancia de Hermes –que en un instante se convirtió en adolescente y, deshaciéndose de sus pañales, descendió el monte del Olimpo– se convierte aquí en el símbolo de la mariposa, que abandona el estado de crisálida. En carta a Schiller del 6/8/1796, Goethe define la transformación de la mariposa *phalaena grossularia* como «el fenómeno más bello que conozca en la naturaleza». Como símbolo, reaparece a través del *Fausto* 1) en la escena del bachiller (vv. 6729 y s.), en términos irónicos; 2) en el destino trágico de Euforión (vv. 9897 y s.); 3) en la escena final, en las palabras de los niños bienaventurados (vv. 11981 y ss.). El tratamiento del tema que aquí se advierte, en su simbolismo de muerte y resurrección, presenta afinidades con el poema «Selige Sehnsucht» («Anhelo bienaventurado»), del *Diván Occidental-Oriental.*

908. Todo este pasaje se encuentra inspirado en Hederich, 1770: 1593: «recién nacido, le robó a Neptuno el tridente; a Marte, la daga que llevaba en la vaina; a Apolo, el arco y la flecha; a Vulcano, la tenaza; al propio Júpiter, el cetro; y, de no haber experimentado temor ante el fuego, le habría quitado también el rayo. En el mismo día en que nació, desafió a Cupido en una lucha, tiró a su rival por las piernas y logró derrotarlo, pues, con eficacia; y, como Venus se regocijó con esto y tomó sobre su regazo a Hermes, este le arrebató el cinto».

el tridente, y al propio Ares
le quita con astucia la espada de la vaina;
después a Febo el arco y la flecha,
como la tenaza a Hefesto;
al propio Zeus, el padre, le quitaría
el rayo, si no lo amedrentara el fuego;
pero derrota a Eros
en la lucha, haciéndole una zancadilla;
y a la de Chipre[909] le roba el cinturón del seno
mientras ella lo acaricia.

Resuena desde la cueva una música de cuerdas encantadora, puramente melódica. Todas escuchan con atención y enseguida parecen íntimamente conmovidas. Desde aquí hasta la pausa indicada luego, acompañamiento de música, con la orquesta a pleno.

FÓRCIDA.

¡Oíd los más encantadores sonidos,
liberaos rápidamente de las fábulas![910]
Abandonad el viejo fárrago de vuestros dioses:
ya pertenece al pasado.

Nadie quiere comprenderos,
pero exigimos un tributo más alto:
pues debe nacer del corazón
lo que ha de obrar sobre él.

se repliega hacia las rocas.

CORO.

Si tú, ser temible, te dejas atraer
por ese sonido halagador,

909. Venus. Cf. vv. 8145 y ss. y nota al v. 8147.
910. Es decir, de los mitos antiguos.

nosotras, recién restablecidas, nos sentimos
inducidas al placer del llanto.

Permite que el brillo del Sol se desvanezca;
si amanece en el alma,
en nuestro propio corazón encontramos
lo que nos niega el mundo entero.

HELENA, FAUSTO, EUFORIÓN, *con la vestimenta arriba descrita*

EUFORIÓN[911].

Cuando escucháis canciones infantiles,
de inmediato halláis vuestro propio deleite;
cuando me veis saltar rítmicamente,
da un brinco vuestro paternal corazón.

HELENA.

El amor, para proveer felicidad humana,
reúne a una noble pareja,
pero para el divino embeleso
conforma un delicioso trío.

FAUSTO.

Ya lo tenemos todo, entonces:
soy tuyo, y tú eres mía;

---

911. El nombre remite a las palabras griegas εὔφορος («de pies ligeros») y εὔφορεῖν («fértil», «fructífero»). Hederich (1770: 1073) explica al personaje mitológico de este modo: «Hijo de Aquiles y Helena, que fue engendrado en las islas de la dicha, y que nació con alas». El personaje presenta semejanzas con el «muchacho conductor» que aparece en la mascarada, y al que se identifica como hijo de Plutón. La figura de Euforión remite también simbólicamente a Lord Byron, en quien veía Goethe al «representante de la nueva edad poética [...]. Además, Byron no es ni antiguo ni romántico; es como la época actual misma. [...] Era también el indicado por su naturaleza insaciable y su tendencia guerrera, que le llevó a morir a Misolonghi». Eckermann señala que Goethe ha hecho bien «erigiéndole en *Helena* el monumento inmoral del amor» (Eckermann, 2000: 207). La vida breve y agitada del poeta inglés, su actitud desafiante frente a las convenciones sociales, encuentran ostensibles correlatos en el destino de Euforión.

y así estamos unidos,
¡si tan solo no pudiera ser de otro modo![912]

CORO.

El bienestar de muchos años
se concentra sobre esta pareja
en la apacible apariencia de este niño.
¡Oh, cómo me conmueve esta unión!

EUFORIÓN.

¡Ahora, déjame dar brincos;
ahora, déjame saltar!
Arrojarme
por todos los aires
es mi deseo,
que ya me domina.

FAUSTO.

¡Moderación, moderación!
¡Nada de temeridad;
que la caída y la desgracia
no te afecten;
que no nos sumerja en la ruina
nuestro querido hijo!

EUFORIÓN.

¡Ya no quiero
permanecer en el suelo!
¡Suelta mis manos,
suelta mis rizos,
suelta mis vestimentas!
Todo eso es mío.

HELENA.

¡Oh, piensa, piensa

---

912. Cf. v. 4052 («No puede ser de otro modo»). El deseo de que la situación permanezca inalterable recuerda el «¡Detente!, ¡eres tan bello!» del pacto con Mefistófeles.

a quién perteneces!
Cómo nos dolería
que destruyeras
lo mío, tuyo y suyo
tan bellamente conquistado.

CORO.

¡Temo que pronto
habrá de disolverse la unión!

HELENA *y* FAUSTO.

¡Domina, domina,
por el amor de tus padres,
los impulsos vehementes
y demasiado vivos!
Adorna la llanura
en la calma campestre.

EUFORIÓN.

Solo para complaceros
me contengo.

introduciéndose en el coro e incitándolo a bailar

Con facilidad hago bailar
a este jubiloso sexo.
¿Esta melodía
y este movimiento están bien?

HELENA.

Sí, está bien hecho;
conduce a estas bellas jóvenes
en una artística ronda.

FAUSTO.

¡Ojalá ya hubiera terminado esto!
Estas alucinaciones
no pueden divertirme.

EUFORIÓN *y el* CORO *se mueven en rondas entrelazadas bailando y cantando.*

[CORO.]

Cuando los dos brazos
mueves con gracia,
cuando tu cabellera brillante y rizada
agitas, sacudiéndola,
cuando tu pie tan ligero
se desliza sobre la tierra,
cuando aquí y allí los anillos
vuelven a enlazarse,
has alcanzado tu meta,
niño encantador;
todos nuestros corazones
se sienten atraídos hacia ti.

Pausa

EUFORIÓN.

Sois un sinnúmero
de corzos de pies ligeros;
hacia un nuevo juego
alejaos de aquí;
soy el cazador
y vosotras, la caza.

CORO.

¡Si quieres atraparnos,
no seas precipitado;
pues lo único que exigimos
al final
es abrazarte,
bella imagen!

EUFORIÓN.

¡A través de los bosques!
¡Hacia el tronco y las piedras!

Lo que fue obtenido con facilidad
me repugna,
solo lo conquistado
me regocija.

HELENA *y* FAUSTO.
¡Qué atrevimiento! ¡Qué locura!
No cabe esperar moderación alguna.
Se oye algo así como el sonido de cuernos de caza
que resuenan a través del valle y los bosques;
¡qué desvarío!, ¡qué griterío!

CORO. (*Cuyas integrantes entran rápidamente una tras otra.*)
Ha pasado corriendo junto a nosotras,
burlándose con desdén;
ahora se lleva consigo
a la más arisca del grupo.

EUFORIÓN. (*Trayendo a una muchacha.*)
Traigo aquí esta joven ruda y pequeña
para un forzado goce.
Para mi deleite, para mi placer
abrazo este pecho reacio,
beso esta boca esquiva,
manifiesto mi fuerza y mi voluntad.

MUCHACHA.
¡Suéltame! Bajo esta envoltura
hay también valor y fuerza de espíritu;
nuestra voluntad es igual a la vuestra:
no es tan fácil de subyugar.
¿Crees que estoy en aprietos?
¡Confías demasiado en tu brazo!
Sostén con firmeza y yo, ¡necio!,
me divertiré quemándote.

se enciende y, llameante, se eleva por el aire

¡Sígueme por los aires ligeros,
sígueme por las ásperas grutas,[913]
trata de aferrar el objeto desvanecido!

EUFORIÓN. (*Sacudiéndose las últimas llamas.*)

Aquí, multitud de rocas
entre los matorrales del bosque;
¿qué he de hacer en esta estrechez
yo, que soy joven y ágil?
Los vientos susurran,
las olas braman;
oigo unos y otras a la distancia,
querría estar cerca de ambos.

salta cada vez más alto, rocas arriba

HELENA, FAUSTO *y* CORO.

¿Querrías parecerte a las gamuzas?
Sentimos horror ante la caída.

EUFORIÓN.

Debo escalar cada vez más arriba,
debo ver cada vez más lejos.
¡Ahora sé dónde estoy!
En medio de la isla,
en medio del país de Pélope,[914]
emparentado con la tierra y el mar.

CORO.

¿No puedes permanecer
pacíficamente en la montaña y el bosque?
Buscamos de inmediato

---

913. La invitación al amor se asocia aquí con una invitación a la muerte, lo cual remite al destino de Ícaro, con el que muestra afinidades la historia de Euforión.

914. La península del Peloponeso (así llamado a partir de Pélope, hijo de Tántalo y Dione), igualmente unida a la tierra y al mar.

vides alineadas,
vides al borde de la colina,
higos y doradas manzanas.
¡Ah, en el dulce país
permanece dulcemente!

EUFORIÓN.

¿Soñáis con el día de la paz?
Que sueñe el que quiera soñar.
¡Guerra!: esa es la consigna.
¡Victoria!, así sigue resonando.

CORO.

Quien en la paz
desea retornar a la guerra
está alejado
de la dicha de la esperanza.

EUFORIÓN.

¡Que a aquellos a los que este país engendró,[915]
hombres que de un peligro pasaron a otro,
libres, de ilimitado coraje,
dispendiosos con la propia sangre:
por el sagrado sentido
que no puede ser ahogado,
que a todos los combatientes
esta acción les traiga la victoria!

CORO.

¡Mirad allí arriba, cuán alto ha subido!
Y, sin embargo, no nos parece pequeño.
Como con una coraza, como destinado a la victoria,
resplandeciente como el bronce y el acero.

---

915. Aparecen en este pasaje alusiones a la guerra de liberación griega en contra de los turcos (1821-1829). Es sabido que Goethe simpatizaba con la causa griega.

EUFORIÓN.

Ningún terraplén, ningún muro.
Que cada uno tenga conciencia tan solo de sí mismo;
para resistir, firme fortaleza
es el férreo pecho del varón.
¡Si queréis morar aquí sin ser conquistados,
acudid raudos a la batalla, ligeramente armados!
Las mujeres se tornan amazonas
y cada niño, un héroe.

CORO.

¡Sagrada poesía,
elévate hasta el cielo!
¡Resplandece, cual la más hermosa estrella,
a lo lejos, y cada vez más lejos!
Y, con todo, siempre llega a nosotros;
aún se la oye,
es grato escucharla.

EUFORIÓN.

No, no me he presentado como un niño;
el adolescente viene armado.
Unido a los fuertes, libres, osados,
ha obrado ya en espíritu.[916]
¡Vamos ahora!
¡Hacia allá!
Se abre el camino a la victoria.

HELENA *y* FAUSTO.

Apenas llamado a la vida,
apenas entregado al claro día,
aspiras, desde esos vertiginosos niveles,
a un espacio lleno de dolor.
¿No somos, pues,

---

916. Es decir: se lo había imaginado.

nada para ti?
¿Esta dulce unión es acaso un sueño?

EUFORIÓN.

¿Y oís tronar en el mar?
Allí se oye tronar, a su vez, de un valle a otro;
en el polvo y en las olas, un ejército choca con otro,
impulso tras impulso, para el dolor y el tormento.
Y la muerte
es la consigna;
esto es evidente sin más.

HELENA, FAUSTO *y el* CORO.

¡Qué espanto!, ¡qué horror!
¿La muerte es, entonces, una consigna para ti?

EUFORIÓN.

¿Debería solamente mirar desde lejos?
¡No!, compartiré la inquietud y el apremio.

HELENA, FAUSTO *y el* CORO.

¡Arrogancia y riesgo,
suerte mortal!

EUFORIÓN.

¡Sí...! ¡Y un par de alas
se despliega![917]
¡Hacia allá! ¡Debo hacerlo!, ¡debo hacerlo!
¡Permitidme volar!

se arroja al aire, las vestimentas lo sostienen un instante, su cabeza emite rayos, deja a su paso una estela luminosa

---

917. A diferencia del Euforión antiguo, que había nacido con alas, el nuevo es un «genio sin alas» (v. 9603). Hay aquí conexiones con el destino de Fausto, quien exclamaba en los vv. 1074 y s., al ver el Sol: «¡Oh, si unas alas me elevaran desde el suelo, / de modo que me esforzara en correr siempre tras él!»; y en los vv. 1090 y s. «¡Ay!, a las alas del espíritu, no se unirá / tan fácilmente ningún ala corpórea».

CORO.

¡Ícaro! ¡Ícaro![918]
Cuánta desdicha.

Un bello adolescente se precipita a los pies de sus padres, se cree percibir en el muerto a una figura conocida;[919] *pero lo corporal se desvanece de inmediato, la aureola*[920] *asciende como un cometa hasta el cielo; vestimenta, manto y lira permanecen en el suelo.*

HELENA *y* FAUSTO.

A la dicha sucede de inmediato
una intensa pena.

La voz de EUFORIÓN, *desde lo profundo*

EUFORIÓN.

No me dejes en el reino sombrío,
madre, no me dejes solo.

Pausa

---

918. La exclamación del coro, que anticipa la caída de Euforión, repite la lamentación de Dédalo al ver la mortal caída de su hijo (Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 231).

919. Según Schöne (FA VII/2, 629), la alusión remite, de manera netamente extratextual, a Byron.

920. Cf. Carta de Goethe a Iken del 27/9/1827: «Aureola es una palabra usual en el francés, que alude al halo de luz que rodea las cabezas de los personajes divinos o divinizados. Ella aparece ya, en forma de aro, en viejas pinturas de Pompeya, alrededor de cabezas de dioses. En las tumbas de los antiguos cristianos no faltan; también al emperador Constantino y a su madre recuerdo haber visto representados de esa manera. A través de ello se indica una fuerza espiritual más elevada, que emana, por así decirlo, de la cabeza, y que se hace visible; como también los niños geniales y promisorios son resaltados a través de tales llamas. Y así se dice también en *Helena* [9623 y s.]: "Pues ¿qué es lo que brilla en su cabeza? Difícil es decir qué es lo que reluce: / ¿es un atavío dorado, es la llama de una poderosa fuerza espiritual?". Y así regresa esta llama espiritual, al irse, a las regiones más elevadas».

CORO. (*Canto fúnebre*[921].)

¡No estarás solo...! donde quiera que residas,
pues creemos conocerte.
¡Ay!, aunque has abandonado la luz del día,
ningún corazón se apartará de ti.
Apenas si podríamos lamentarnos,
cantamos tu suerte con envidia:
en ti, en días claros y sombríos,
bellos y grandes fueron el canto y el coraje.

¡Ay!, ¡nacido para la dicha terrena,
con elevados ancestros, gran energía,
por desgracia perdido para ti mismo
en forma prematura, flor arrancada en la juventud!
Aguda mirada para contemplar el mundo,
simpatía hacia todo impulso del corazón,
ardor amoroso para las mejores mujeres
y el canto más peculiar.

Pero corriste de manera incesante,
libre, hacia la pasiva red;
así te malquistaste violentamente
con la costumbre, con la ley;
pero, al final, el pensamiento más elevado
concedió peso a tu ánimo puro,

921. Cf. conversación con Eckermann del 5/7/1827: «Pero no sé si habrá usted notado que el coro se sale completamente de su papel en el canto funerario. Hasta entonces se había sostenido a la manera antigua, o al menos nunca se pierde de vista lo que exige un coro de muchachas; mas en este canto se hace de pronto serio, y reflexivo, y dice cosas en que nunca había pensado ni podía pensar. [...] Tengo curiosidad tan solo [...] por ver cómo lo tomarán los críticos alemanes; si tendrán audacia de juicio suficiente para prescindir de eso. A los franceses les estorbará el exceso de entendimiento, y no caerán en la cuenta de que la fantasía tiene sus propias leyes, que el entendimiento no puede ni debe comprender» (Eckermann, 2000: 208).

querías alcanzar un fin espléndido,
pero no lo lograste.

¿Quién lo logrará...? Pregunta sombría,
ante la cual se enmascara el destino
cuando, en el día más infortunado,
enmudece, bañado en sangre, todo el pueblo.
Pero entonad nuevas canciones,
no permanezcáis ya encorvados:
pues la Tierra vuelve a engendrarlos,
como lo ha hecho desde siempre.

Pausa completa. Cesa la música.

HELENA. (*A* FAUSTO.) Antiguas palabras se confirman en mí,
[por desgracia:
felicidad y belleza no se unen en forma duradera.[922]
Desgarrado está el lazo de la vida, como el del amor;
llorando por ambos lazos, digo adiós, con dolor,
y me arrojo una vez más en tus brazos.
¡Perséfone,[923] recíbenos al niño y a mí!

Abraza a FAUSTO*, el elemento corporal desaparece; vestimenta y velo quedan entre los brazos de* FAUSTO.

FÓRCIDA. (*A* FAUSTO.) Sujeta lo que te ha quedado de todo esto.
No sueltes la vestimenta. Pues los demonios
tiran ya de los bordes; bien querrían
arrastrarla a los infiernos. ¡Sujétala!
No es ya la diosa, a la que has perdido,

922. Pasaje inspirado en *El Purgatorio de San Patricio* de Calderón (II acto, esc. 7): «Polonia desdichada, / pensión de la hermosura celebrada / fue siempre la desdicha; / que no se avienen bien belleza y dicha».
923. La soberana del Hades, a la que Fausto había conseguido arrebatar a Helena; cf. vv. 7490 y ss., 7493 y s.

pero es divina. Sírvete del alto
e invalorable favor, y elévate:
esto te lleva, pasando raudamente sobre todo lo vulgar,
hacia el éter, en tanto puedas existir.
Nos reencontraremos lejos, muy lejos de aquí.

Las vestimentas de HELENA *se disuelven en nubes que rodean a* FAUSTO, *lo elevan hacia lo alto y se lo llevan.*

FÓRCIDA. (*Toma la vestimenta, el manto y la lira de* EUFORIÓN, *avanza hacia el proscenio, levanta en alto los vestigios*[924] *y dice:*)
¡Hemos hecho todavía un feliz hallazgo!
La llama, por cierto, se ha desvanecido,
pero no lo lamento por el mundo.
Queda aquí lo suficiente para consagrar a poetas,
para despertar la envidia de ligas y oficios;
y si no puedo conceder los talentos,
otorgo al menos la vestimenta.

se sienta al pie de una columna en el proscenio.

PANTALIS. ¡Apresuraos, muchachas! Estamos libres del encantamiento,
de la odiosa coacción espiritual con que nos sujetaba la vieja bruja de Tesalia;[925]
así como de la embriaguez causada por el repiqueteo de sonidos muy confusos,
que turban el oído y, de un modo aún peor, el sentido interno.
¡Bajemos al Hades! Ya se apresuró la reina,
con grave marcha, a descender. Que a sus plantas

924. El término alemán, *Exuvien*, designa la piel que dejan ciertos animales, como las serpientes, y en ese sentido es imagen de la metamorfosis; pero también significa «mortaja» y «botín de guerra»: a esta acepción aluden los versos siguientes.
925. Los poderes mágicos de Mefistófeles-Fórcida.

se añada de inmediato el paso de sus fieles siervas.
La encontraremos junto al trono de la Insondable.[926]

CORO.

Las reinas, por cierto, en todas partes están a gusto;
aun en el Hades ocupan el lugar más elevado,
orgullosas de estar junto a sus iguales,
en íntima confianza con Perséfone;
pero nosotras, en el fondo
de los profundos prados de asfódelos,[927]
en compañía de largas hileras de álamos
y de estériles sauces,
¿qué distracción tendremos?
Piar como murciélagos:
un cuchicheo desagradable, espectral.

PANTALIS. Aquel que no ha conquistado un nombre, ni desea [algo noble,
pertenece a los elementos; así pues, ¡partid!
Lo que quiero ardientemente es estar con mi reina;
no solo el mérito, también la fidelidad conserva nuestra per-[sonalidad.[928]

se va.

TODAS.

Fuimos devueltas a la luz del día;
sin duda, no tenemos ya personalidad,
lo experimentamos, lo sabemos,
pero no volveremos jamás al Hades.

---

926. Perséfone.

927. Según la tradición, los prados del Hades se hallan cubiertos de asfódelos; en esto, como en la mención de álamos y sauces y en la comparación con murciélagos, se advierten remisiones a Homero (cf. *Odisea* X, 509 y s.; XI, 539; XXIV, 6-10).

928. Según Schöne (FA VII/2, 634 y s.), se expresan aquí las ideas de Goethe acerca de la existencia más allá de la muerte. El escritor empleó la categoría de *entelequia* para designar una fuerza interior que se halla ligada de algún modo al cuerpo, pero que sobrevive a este (cf. v. 11934, en que la sustancia inmòrtal de Fausto es designada precisamente entelequia).

La naturaleza eternamente viva
hace valer sobre nosotras, espíritus,
y nosotras sobre ella, el pleno derecho.[929]

UNA PARTE DEL CORO[930]. En este susurrante temblor, en este
[murmurante balanceo de mil ramas,
tentamos juguetonas, atraemos con suavidad desde las
[raíces las fuentes de la vida
hacia las ramas; ya con abundancia de hojas, ya de flores,
adornamos los cabellos que ondean, libres, extendiéndose
[en el aire.
Cae el fruto; de inmediato se congregan, alegres de vivir,
[la gente y los rebaños
para atraparlo, para saborearlo, llegando raudos, apiñán-
[dose solícitos;
y, como ante los primeros dioses, todo se inclina a nuestro
[alrededor.

OTRA PARTE[931].
Contra el liso espejo de estas paredes rocosas, que reluce a
[lo lejos,
nos estrechamos, lisonjeras, moviéndonos en blandas on-
[das;[932]
escuchamos, atisbamos cada sonido, cantos de pájaros,
[flautas de juncos;

---

929. Los espíritus de las coristas, que pierden su existencia precedente junto con Helena y Pantalis, se convierten en seres naturales; concretamente: en ninfas.

930. Las integrantes de este grupo se transforman en dríades; es decir: «divinidades de los bosques y los árboles» que, «tienen que nacer y perecer junto con los árboles» (Hederich, 1770: 959).

931. Se convierten en «Eco»: una ninfa «que era demasiado parlanchina», y que por ello fue transformada por Juno en una piedra, «de modo que no quedó de ella nada más que su voz, y de un modo tal que solo podía repetir las últimas palabras o sílabas de lo que se le decía» (ibíd.: 970).

932. Aquí, ondas de sonido.

y, aunque se trate de la voz temible de Pan, la respuesta debe
[ser inmediata;
si murmura, respondemos murmurando; si truena, resue-
[nan nuestros truenos,
reproducidos en forma estremecedora detrás de nosotras
[tres veces, diez veces.
UNA TERCERA PARTE[933]. ¡Hermanas! Nosotras, de ánimo más
[agitado, corremos con los arroyos,
pues nos atraen desde aquella lejanía las hileras de colinas,
[ricamente adornadas.
Siempre hacia abajo, serpenteando en meandros, cada
[vez más hondo regamos
primero el prado, luego las esteras, a continuación el jardín
[que rodea la casa.
Allí marcan el curso las esbeltas copas de los cipreses, que,
[sobre el paisaje,
la línea de la costa y el juego de las olas, se elevan hacia el éter.
UNA CUARTA PARTE[934]. Id ondulando hacia donde queráis; noso-
[tras trazamos un círculo, susurrantes,
en torno a la colina cultivada con abundancia, donde la vid
[verdea junto al tutor;
allí, a todas horas del día, la pasión del viñador permite
que veamos el incierto éxito del más entrañable esfuerzo.
Ya con el pico, ya con la azada, ya acollando, cortando,
[uniendo,
reza a todos los dioses, pero principalmente al dios del Sol.
Baco, afeminado, se interesa poco en su fiel servidor,

---

933. Se convierten en náyades: «ninfas de las fuentes y de todos los medios acuáticos en general» (ibíd.: 1685).

934. Se transforman en leneas, «que se ocupan de almacenar y preparar el vino; eran, por así decirlo, ninfas del mosto dulce, atractivo, y a menudo también del que está fermentando; también de sus efectos, del ánimo ebrio, de aquella disposición traviesa que se veía en las fiestas del vino» (Creuzer, 1821: 190).

reposa en el follaje, se recuesta en cuevas, parloteando con el
[más joven fauno.
Lo que necesita para la semiembriaguez de sus ensoñaciones
siempre está preservado para él, por tiempos imperecederos,
en odres, en jarras y en vasos, a derecha e izquierda de las
[frías grutas.
Pero una vez que todos los dioses, pero ante todo Helios,
aireando, humedeciendo, entibiando, abrasando, han col-
[mado la cornucopia de pepitas,
allí donde trabajaba el silencioso viñador, de pronto todo se
[anima
y hay un susurro en cada emparrado, un crujido que va de
[cepa en cepa.
Los cestos rechinan, los cubos se entrechocan, gimen los
[cuévanos,
todo en dirección a la gran cuba, para la vigorosa danza de
[los pisadores de uvas;
y así la sagrada plenitud de pepitas puras y jugosas es aplas-
[tada
sin consideración; espumando, salpicando, todo se mezcla,
[aplastado de modo repulsivo.
Y ahora resuenan en el oído los sonidos broncíneos de los
[címbalos y los platillos,[935]
pues Dioniso se ha revelado, abandonando sus misterios;
emerge con los faunos de patas de cabra, que hacen saltar a
[las faunas,
y en medio de ellos grita, en forma indómita y aguda, el ore-
[judo animal de Sileno.[936]

---

935. En el séquito de Baco «se oían tambores y címbalos, con los cuales se expresaba el ruido que producen las personas ebrias» (Hederich, 1770: 521).

936. Dioniso aparece, pues, con rasgos de sátiro: como en el teatro antiguo, la tragedia es sucedida por el drama de sátiros. En conversación con el canciller von Müller del 16/7/1827 dice Goethe, a propósito de

¡Nada de cautela! Las pezuñas hendidas aplastan todas las
[usanzas,
todos los sentidos se aturden y tambalean, el oído queda
[atrozmente ensordecido.
¡Hacia la copa se dirigen inciertos los ebrios, colmados es-
[tán la cabeza y los vientres!;
¡alguno que otro se mantiene aún cauteloso pero, de todos
[modos, intensifica los tumultos,
pues, para ocultar el mosto nuevo, se vacía raudamente el
[viejo odre!

Cae el telón.[937]

FÓRCIDA *se eleva, gigantesca, en el proscenio, pero se baja de los coturnos, se quita la máscara y el velo y se muestra como* MEFISTÓFELES, *para comentar, en tanto sea necesario, la obra en el epílogo.*[938]

---

este final de acto: «El último coro, en *Helena*, es mucho más extenso que los demás por el hecho de que cada sinfonía aspira a concluir de manera brillante con una confluencia de todos los instrumentos».

937. El telón que, en los teatros de comienzos del siglo XIX, separaba el proscenio de la escena.

938. Esta indicación escénica resulta enigmática. Tal vez Goethe, al publicar este interludio en forma separada, tenía en mente la conveniencia de añadir luego un epílogo a fin de introducir en él algunas aclaraciones. Pero es curioso que la indicación haya quedado en la versión definitiva.

CUARTO ACTO[939]

ALTA MONTAÑA

Cimas rocosas gigantescas y denticuladas

Una nube se aproxima, se posa en la montaña, desciende sobre una meseta saliente. Se abre.

FAUSTO. (*Aparece.*) Contemplando la más profunda de las sole-
[dades a mis pies[940]

---

939. Este acto –el más breve de la segunda parte– fue compuesto por Goethe entre mayo y julio de 1831, como última pieza de la obra. El 17/2/1831, le comentó a Eckermann: «Como usted sabe, el argumento de este acto estaba ya pensado desde hace mucho tiempo, pero en la ejecución ha aumentado tanto, que de lo pensado antes solo puedo utilizar lo más general, y además debo aumentar este acto con nuevas invenciones para igualarlo a los otros» (Eckermann, 2000: 371). El 13 de febrero de ese mismo año había comentado Goethe: «Este acto tendrá un carácter muy peculiar, siendo como un pequeño mundo autónomo, solo ligado al conjunto por una leve referencia a lo que antecede y a lo que sigue» (ibíd.: 365). Criticado a menudo por intérpretes –entre otros, Kurt May (1962) y Emil Staiger (1959)– que veían en él la parte más floja de la obra, el cuarto acto muestra una relación bastante laxa con lo anterior y con lo que le sigue; pero corresponde destacar que la intención de Goethe no era de ningún modo ofrecer, en *Fausto*, una representación íntegra, detallada y carente de hiatos de la biografía de su protagonista.

940. Se advierten aquí reminiscencias de los tratados de Goethe sobre el granito compuestos en 1784-1785: «Sentado sobre una alta cumbre pelada y dominando una vasta región, puedo decirme: aquí reposas colocado inmediatamente ante un terreno que se extiende hasta los lugares más profundos de la Tierra [...] así de solitario, digo, habrá de sentirse el hombre, que solo quiere abrir su alma a los sentimientos más antiguos, primeros, profundos de la verdad» («Granit II», FA I/25, 314).

piso, con prudencia, el borde de estas cumbres,
abandonando el soporte de mi nube, que dulcemente
me condujo sobre tierra y mar en días despejados.
Ella se separa lentamente de mí, sin esparcirse.
Hacia el Este dirige la masa su redondeado curso,
la mirada asombrada la sigue con admiración.
Al pasar se divide, ondulosa, cambiante.
Pero quiere tomar forma... ¡Sí!, ¡la vista no me engaña...!
¡Veo una imagen femenina semejante a los dioses
espléndidamente extendida sobre cojines iluminados por
[el Sol, gigantesca sin duda!
Semejante a Juno, a Leda, a Helena,
cuán majestuosamente adorable oscila ante mis ojos.
¡Ay!, ¡ya se distorsiona! Informe, ancha y alargada
reposa en Oriente, semejante a los lejanos glaciares,
y refleja de manera deslumbrante el gran pensamiento de
[los días fugaces.[941]
Pero se cierne una delicada y luminosa franja de niebla
en torno a mi pecho y mi frente, confortándome, fresca y
[halagadora.
Ahora asciende cada vez más alto, ligera y titubeante,
se concentra... ¿Me engaña una imagen cautivadora,
como el sumo bien: el más temprano, del que me veo pri-
[vado hace tiempo?
Emergen los primeros tesoros de lo más hondo del corazón;
me muestra el amor de mi aurora, un leve salto,
y la mirada raudamente sentida, la primera, apenas entendida
y que, bien resguardada, brillaba más que todos los tesoros.
La dulce forma crece como la belleza del alma,
no se disuelve, se eleva hacia el éter
y se lleva consigo lo mejor de mi interior.

---

941. Según Schöne (FA VII/2, 654), no son «fugaces» –o no lo son únicamente– en el sentido de lo temporalmente transitorio, sino en cuanto aparición fantasmagórica.

Una BOTA DE SIETE LEGUAS[942] *cae sobre el suelo.*
De inmediato la sigue OTRA.
Baja MEFISTÓFELES*:*
las BOTAS *siguen avanzando, presurosas.*

MEFISTÓFELES. ¡A esto lo llamo, a fin de cuentas, avanzar!
Pero dime, ¿qué pensamientos te inquietan?
¿Desciendes en medio de tales horrores,
en estas rocas que bostezan de un modo tan atroz?
Bien lo conozco, pero no en este lugar,
pues fue en verdad el fondo del infierno.
FAUSTO. Nunca te faltan leyendas disparatadas;
comienzas de nuevo a prodigar esta clase de cosas.
MEFISTÓFELES. (*Serio*[943].) Cuando Dios el Señor, sé bien por
[qué,[944]

942. El ingreso de Mefistófeles se produce gracias a este elemento derivado del cuento de hadas nórdico. Cf. «El bienamado Rolando», en la célebre compilación de los hermanos Grimm: «Se puso las botas de siete leguas, con las que hacía una hora de camino a cada paso, y no transcurrió mucho tiempo, cuando ya los había alcanzado» (Grimm/Grimm, 2009: 2, 111).

943. Las siguientes consideraciones de Mefistófeles acerca del presunto origen «volcánico» de las montañas encuentran correspondencias en los tratados de Goethe sobre el granito; cf. p. ej.: «Como al hombre solo se le hacen visibles aquellos efectos que se producen a partir de grandes movimientos y de la violencia de las fuerzas, él se encuentra siempre inclinado a creer que la naturaleza emplea medios vehementes para producir grandes cosas, aun cuando a diario podría aprender algo distinto a partir de la naturaleza. Así, los poetas nos han representado un caos que disputa y que brama de manera discordante» («Granit II», FA I/25, 314).

944. Cf. II Pedro 2, 4: «Dios no perdonó a los ángeles pecadores, sino que, precipitados en el infierno, los entregó a las prisiones tenebrosas en espera del juicio». Resulta comprensible que Mefistófeles esté bien enterado acerca de las razones para esa expulsión, pero la Biblia no informa acerca de ellas, lo que ha dado pie a innumerables hipótesis; entre ellas, el deseo sexual, la soberbia o el hecho de

nos expulsó del aire hacia la profundidad más profunda
–en cuyo centro, ardiendo, una y otra vez,
un fuego eterno se consumía, llameante–,[945]
nos encontramos, a pesar de la claridad desmesurada,
en una posición muy incómoda, comprimidos.
Todos los diablos comenzaron a toser,
a soplar por arriba y por abajo;[946]
el infierno se infló de hedor y de ácido sulfúrico.[947]
¡Se originó un gas! Este creció hasta lo inconmensurable,
de modo que, pronto, la costra lisa de las tierras,
aunque era gruesa, tuvo que reventar, con estruendo.
Ahora tenemos todo invertido:
lo que era antes fondo es ahora cumbre.
En esto se basan también las justas doctrinas
que proponen convertir lo más bajo en lo más alto.[948]
Pues huimos de la gruta ardiente y servil
hacia la desmesura del dominio del aire libre.

---

haber abandonado su lugar en el cielo: según se dice en la Carta de san Judas 6, Dios «ha reservado en eterna prisión, en el fondo de las tinieblas, para el juicio del gran día, a los ángeles que no conservaron su dignidad, sino que perdieron su propia mansión».

945. El fuego central en las entrañas de la Tierra, a partir del cual explicaban el origen de las montañas aquellos geólogos que sostenían una hipótesis volcanista. En su obra *Mundus subterraneus* (1655), leída por Goethe, Athanasius Kircher sostenía que ese «*ignis centralis*» se encontraba cerca del infierno, y alojaba una multitud de demonios.

946. Es decir: por la boca y el trasero.

947. En la época de Goethe, se entendía por gases únicamente los llamados «gases mefíticos», derivados de ácidos, y cuya inhalación era nociva o aun mortal. En la creencia popular, el ácido sulfúrico indicaba la presencia del diablo.

948. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, la metáfora de la revolución era empleada para designar las catástrofes naturales que habían dado su forma a la corteza terrestre. Los jacobinos franceses y alemanes usaron a menudo esa designación para legitimar, sobre la base del derecho natural, la necesidad de una subversión sociopolítica violenta.

Un palmario misterio, bien resguardado,
y solo tardíamente revelado a los pueblos. (Efes. 6, 12)[949]
FAUSTO[950]. La masa de montañas sigue siendo, para mí, noblemente muda;
no pregunto de dónde viene, ni por qué.
Cuando la naturaleza se fundó en sí misma,[951]
redondeó en forma perfecta el globo terráqueo,
se solazó en formar cumbres y barrancos
y alineó una roca con otra, y una montaña con otra;
luego conformó cómodamente las colinas en pendiente,
y con un suave trazo las mitigó en el valle.
Entonces todo verdea y crece y, para regocijarse,
no requiere de necias turbulencias.
MEFISTÓFELES. ¡Así lo decís! Esto os parece claro como el día;
pero el que fue testigo conoce algo distinto.
Estaba yo allí cuando, mientras todo bullía allí abajo,
se hinchó el abismo, lanzando un torrente de llamas;[952]
cuando el martillo de Moloch,[953] forjando una roca sobre otra,

---

949. «Porque nuestra lucha no es contra la carne y la sangre, sino contra los principados y potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos que andan por los aires». Schöne (FA VII/2, 658) señala que es posible hallar más conexiones con esta escena de *Fausto* en Efesios 2, 2, donde se mencionan los pecados de los cristianos de Éfeso,«en los cuales en otro tiempo anduvisteis según el espíritu secular de este mundo, conforme al príncipe de la potestad del aire, del espíritu que ahora obra en todos los hijos de la incredulidad». En efecto, esta cita del Nuevo Testamento puede ser puesta en relación con las referencias a la revolución presentes en los vv. 10089 y s. y 10092.

950. En estos versos de Fausto aparecen alusiones al mar originario (*Urmeer*) de los neptunistas.

951. Cf. en *Verschiedene Bekenntnisse* («Confesiones diversas», 1823), WA II, 9, 264: «Según mi parecer, la Tierra se formó a partir de sí misma».

952. El torrente de la lava volcánica.

953. Ídolo de los Amonitas en el Antiguo Testamento; aparece también en el *Paraíso perdido* de Milton (I, 392). En el *Mesías* de Klopstock, es un príncipe del infierno que, a fin de crear un medio

lanzaba a la distancia escombros de montaña.[954]
Aún está cubierta la tierra de enormes masas extrañas;
¿quién da una explicación para tal fuerza centrífuga?
El filósofo[955] no puede entenderlo;
allí está la roca, hay que dejarla yacer,
hemos reflexionado ya hasta el colmo...
Solo el pueblo sencillo y fiel[956] lo comprende
y no se deja perturbar en el concepto;
hace tiempo que en él maduró este saber:
se trata de un milagro, que honra a Satán.
Mi peregrino va cojeando, apoyado en la muleta de la fe,
en dirección a la Piedra del Diablo, o al Puente del Diablo.[957]

FAUSTO. Es, con todo, algo notable advertir
cómo consideran la naturaleza los diablos.

MEFISTÓFELES. ¡Qué me importa! ¡Que la naturaleza sea como
[sea!

---

de defensa frente a Jehová, construyó las nuevas montañas a partir de fragmentos de peñascos.

954. Cf. conversación con Eckermann del 13/2/1829: «El señor von Buch [...] ha publicado una nueva obra que ya en el título contiene una hipótesis. Su escrito trata de los bloques de granito, que aparecen esparcidos acá y allá sin que se sepa cómo ni de dónde han venido. Pero el señor von Buch sienta la hipótesis de que estos bloques de granito han sido expulsados desde dentro y dispersados por efecto de algo violento, al hablar en el título de bloques de granito «dispersos», con lo que se coloca a un paso del fenómeno de la dispersión y dispone ya el ánimo del lector desprevenido a favor del error, que se le desliza luego en la cabeza sin notarlo» (Eckermann, 2000: 256). Error de Goethe: el autor del libro no es von Buch, sino el teórico «volcanista» J. F. L. Hausmann.

955. Filósofos de la naturaleza.

956. La multitud, afín a las posiciones sostenidas por Mefistófeles.

957. Cf. en *Poesía y verdad*, a propósito del viaje a San Gotardo en 1775: «cada vez eran más poderosas e imponentes aquellas peñas y más y más penoso el camino hasta la piedra del Diablo y la perspectiva del puente del mismo nombre» (Goethe, 1985: 469).

¡Es un punto de honor...! El diablo estuvo allí presente.
Somos gente que consigue grandes cosas;
¡tumulto, violencia e insensatez! ¡Esta es la señal...![958]
Pero, para hablar por fin en forma muy comprensible,
¿nada te gusta en nuestra superficie?
Has dominado, en extensiones inconmensurables,
los reinos del mundo y su esplendor. (Mateo 4)[959]
Pero, insaciable como eres,
¿no has experimentado acaso ningún deseo?

FAUSTO. ¡Claro que sí! Algo grandioso me ha atraído.
¡Adivina!

MEFISTÓFELES. Pronto estará hecho.
Yo escogería una capital de este modo:
en el centro, el horror de las entrañas burguesas,
callejuelas tortuosas, tejados en punta,
un mercado reducido, col, remolachas, cebollas;
mesas de carnicero, donde se alojan las moscas
para saborear la grasienta carne asada;[960]
allí encuentras en todo momento,

---

958. Así como Dios, después del diluvio, tendió el arco iris como señal de su alianza con el hombre (Génesis 9, 12 y ss.), Mefistófeles presenta como señal las formaciones rocosas edificadas de manera «volcánica» por el diablo. Ajenas a toda armonía, tales formaciones aparecen asociadas con «tumulto, violencia e insensatez».

959. Remisión a Mateo 4, 8 y ss.: «De nuevo el diablo lo llevó consigo a un monte muy alto, le mostró todos los reinos del mundo y la gloria de ellos y le dijo: "Te daré todo esto, si postrándote me adoras". Entonces Jesús le dijo: "Retírate, Satanás, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás y a él solo servirás". Al momento lo dejó el diablo. Llegaron los ángeles y le servían».

960. Hay aquí reminiscencias de la infancia de Goethe, tal como aparecen detalladas en la autobiografía: «rara vez podíamos abrirnos paso por el abarrotado y sucio mercadillo. Recuerdo también que yo siempre pasaba volando y asqueado por delante de las chicas y horribles carnicerías que con él lindaban» (Goethe, 1985: 10).

por cierto, hedor y actividad.
Luego, amplias plazas, calles anchas,
para darse aires de distinción;
y, por último, donde ningún portal pone límites,
suburbios que se extienden en forma ilimitada.
Allí me regocijaría con el rodar de los coches,
con el ruidoso ir y venir del tráfico,
con el eterno ir y venir de los pasos
de este disperso y pululante hormiguero.
Y al pasar, en mi coche o a caballo,
aparecería siempre como el centro,
reverenciado por centenares de miles.
FAUSTO. ¡Esto no puede satisfacerme!
Uno se alegra al ver que el pueblo se multiplica,
se procura el sustento confortablemente, a su manera,
se cultiva incluso, se instruye...
y solo se educa a rebeldes.[961]
MEFISTÓFELES. Luego, consciente de mi poder,[962] de manera [grandiosa, edificaría
un castillo de recreo en un lugar ameno.[963]
Bosque, colina, llanuras, prados, campo,
todo dispuesto como un espléndido jardín.
Frente a verdes muros, aterciopeladas esteras,
caminos tirados a cordel, sombras artísticamente dispuestas,
caídas de agua, que se unen de roca en roca,

---

961. Una primera remisión, por parte de Fausto, a su concepción autocrática, absolutista del gobierno. El lector contemporáneo podía asociar estos comentarios con la ideología, muy difundida en la época, según la cual la Revolución Francesa fue una consecuencia de la educación de amplios sectores de la población.

962. Según Trendelenburg (1921: 456) hay aquí resonancias del «l'état c'est moi» («el Estado soy yo») de Luis XIV.

963. El parque que aquí se describe responde al estilo de jardinería en boga en la Francia del Absolutismo.

y surtidores de toda clase;
allí el agua se eleva majestuosamente pero, a sus lados,
silba y brota conformando mil bagatelas.
Después, para las más bellas mujeres,
haría edificar casitas íntimas y cómodas;
pasaría allí un tiempo ilimitado
en una soledad gratamente acompañada.[964]
Digo mujeres: pues, de una vez por todas,
solo concibo a las bellas en plural.

FAUSTO. ¡Vil y moderno! ¡Sardanápalo![965]

MEFISTÓFELES. ¿Acaso es posible adivinar a qué aspirabas?
Era sin duda algo sublime y osado.
Tú has revoloteado muy cerca de la Luna,
¿acaso tu manía te condujo hacia allá?[966]

FAUSTO. ¡De ningún modo! Este globo terráqueo
ofrece espacio aún para grandes acciones.[967]
Una obra digna de admiración tiene que llegar a buen término;
siento energía para un osado empeño.

MEFISTÓFELES. ¿Quieres, entonces, merecer la fama?
Se ve que vienes de la región de las heroínas.

---

964. La «soledad» a la que se refiere Mefistófeles es la propia del príncipe absolutista que, durante el verano, se retira en su residencia veraniega, a fin de entregarse a los placeres de la caza, los conciertos y otras diversiones en compañía de sus amantes y de su séquito.

965. El legendario rey asirio, mencionado por Aristóteles en la *Ética nicomaquea* y en la *Ética eudemia* como ejemplo de una existencia entregada al goce y, por ende, de la forma de vida más baja.

966. Mefistófeles hace aquí referencia al viaje que acaba de realizar Fausto sobre una nube (v. 10041) y también, más lejos, al deseo temprano de volar («Oh, si unas alas me elevaran desde el suelo», v. 1074), como pruebas de que se encuentra ante un lunático (*Mondsüchtiger*).

967. Lo que Fausto se propone se corresponde, bajo las condiciones de la Modernidad, con el papel que él mismo representaba, en la fantasmagoría clásico-medieval del acto sobre Helena, en cuanto conquistador del reino en la península del Peloponeso. Cf. en relación con esto la declaración de Mefistófeles en el v. 10186.

FAUSTO. ¡Lo que quiero es el dominio, la propiedad![968]
La acción es todo, la fama no es nada.
MEFISTÓFELES. Pero se encontrarán poetas
que anuncien a la posteridad tu esplendor,
para inflamar la tontería a través de la tontería.[969]
FAUSTO. Nada de esto te ha sido dado.
¿Qué sabes tú de lo que el hombre ansía?
Tu negadora esencia –amarga, áspera–,
¿qué sabe de lo que el hombre necesita?[970]
MEFISTÓFELES. ¡Que se haga, pues, según tu voluntad!
Confíame el alcance de tus caprichos.
FAUSTO. Mi ojo fue atraído hacia alta mar,
que se inflaba, para elevarse sobre sí misma;
luego cedía y desplegaba las olas,
para atacar la vastedad de la plana orilla.
Y esto me irritó; así como la arrogancia,
incitando con pasión la sangre,
despierta el descontento en el sentimiento
del espíritu libre, que valora todos los derechos.
Lo consideré producto del azar, agucé mi vista:
la ola se detuvo y rodó hacia atrás,
se alejó de la meta orgullosamente alcanzada;
al llegar la hora, repite el juego.
MEFISTÓFELES. (*Ad spectatores.*) Esto no es nada nuevo para mí,
lo conozco desde hace cien mil años.

---

968. Este enunciado se contrapone tajantemente con la declaración temprana de Fausto: «Maldito lo que como posesión nos lisonjea» (v. 1597).

969. En estos versos de Mefistófeles resuenan los del poeta en el «Preludio» (vv. 154 y ss.), los del «muchacho conductor» (v. 5576) y los del propio Fausto (v. 11583 y s.); pero el pasaje evoca también las declaraciones de Goethe sobre los efectos desatados por su *Werther*; cf. el comentario en la segunda edición de la novela: («Cada jovencito anhela amar así. [...] Sé un hombre, y no me imites», FA I/1, 157 y s.).

970. Cf. con vv. 1675-1677.

FAUSTO. (*Prosiguiendo apasionadamente.*) Se acerca deslizándose, [para prodigar la esterilidad
en innumerables sitios, siendo ella misma estéril;
ahora se hincha y crece y rueda y rebasa
el ámbito hostil de la línea desierta.
¡Allí, animada por la fuerza, una ola domina sobre otra,
retrocede, y no se logra nada,
lo que podría atemorizarme hasta la desesperación!
¡Fuerza carente de objeto de los elementos indómitos![971]
Allí se atreve mi espíritu a volar por encima de sí mismo;
aquí querría luchar, podría triunfar sobre esto.

¡Y es posible...! Por crecida que sea,
la marea se doblega, al pasar, ante cada colina;
por más que se agite con arrogancia,
una pequeña elevación se le enfrenta, altanera,
y una pequeña profundidad la atrae, poderosa.

---

971. Para Goethe, el empeño del hombre en dominar la naturaleza se aviene con la ley natural de un dominio de los elementos derivada de la propia fuerza de atracción ejercida por la Tierra. En la sección «Bändigen und Entlassen der Elemente» («Dominio y liberación de los elementos») del *Versuch einer Witterungslehre* («Tentativa para una teoría de la meteorología», 1825) señala Goethe: «Es notorio que lo que llamamos elementos tiene de todos modos el impulso a emprender su propia marcha alocada y desquiciada. En la medida en que el hombre tiene el deber de tomar y retener la posesión de la tierra, tiene que prepararse para cualquier resistencia y mantenerse atento. Pero las medidas de precaución aisladas no son de ningún modo tan efectivas como cuando se puede enfrentar la ley a lo carente de reglas, y aquí la naturaleza nos ha anticipado del modo más espléndido, al enfrentar una vida configurada a lo que carece de configuración. / Los elementos, pues, han de ser considerados como rivales colosales con los que tenemos que luchar eternamente, y dominarlos, en cada caso particular, solo a través de la fuerza espiritual más elevada, a través del coraje y la astucia. [...]. Lo más elevado que, sin embargo, consigue el pensamiento en tales casos es tomar conciencia de lo que la naturaleza lleva en sí misma, como ley y regla, para imponerse a aquel ser desenfrenado y carente de ley» (FA I/25, 295 y s.).

Entonces concebí rápidamente, en mi espíritu, un plan tras
conquista el exquisito goce [otro:
de alejar al imperioso mar de la orilla,
de reducir los límites de la vastedad húmeda
y de arrojar a esta muy lejos, hacia ella misma.
Paso a paso logré discutir esto conmigo mismo;
¡este es mi deseo, atrévete a propiciarlo!

Tambores y música bélica a espaldas de los espectadores, a la distancia, acercándose desde el lado derecho.

MEFISTÓFELES. ¡Qué fácil es! ¿Oyes los tambores, a la distancia?
FAUSTO. ¡Otra vez guerra![972] El hombre inteligente no se com-
[place en escuchar esto.
MEFISTÓFELES. Guerra o paz. Inteligente es el empeño
en extraer algún provecho de todo.
Uno acecha, observa el instante propicio.
¡La oportunidad está ahí; ahora, Fausto, atrápala!
FAUSTO. ¡Ahórrame esa maraña de enigmas!
Y, en pocas palabras, ¿de qué se trata? Explícate.
MEFISTÓFELES. Durante mi viaje,[973] no dejé de advertirlo:
el buen emperador duda, en medio de grandes desvelos;
tú lo conoces. Cuando lo entreteníamos,
y hacíamos que apareciera entre sus manos una fingida ri-
[queza,[974]
le parecía que el mundo entero podía ponerse en venta.
Pues era joven cuando ascendió al trono,
y le complacía concluir, erradamente,

---

972. En referencia al tercer acto, es decir: a la estrategia militar que les permite a Fausto y sus generales expulsar a Menelao y obtener riquezas en el Peloponeso a través de sus campañas de conquista. Solo que, en aquella ocasión, en la que solo era actor en una fantasmagoría, Fausto escuchaba con menos desagrado la música bélica.

973. Con las botas de siete leguas.

974. En alusión a la creación del papel moneda en el primer acto.

que era posible hacer coincidir dos cosas,
y que estas eran muy deseables y hermosas:
reinar y, a la vez, disfrutar.[975]

FAUSTO. Un grave error. Aquel que ha de mandar
debe sentir satisfacción en el mando.
Su pecho está lleno de una elevada voluntad,
pero lo que él quiere, ningún hombre puede sondearlo.
Lo que ha murmurado al oído de los más fieles
está hecho ya, y todo el mundo se admira.
Así será siempre el más elevado,
el más digno de todos... El goce crea comunidad.[976]

MEFISTÓFELES. Él no es así. ¡Él mismo ha disfrutado, y cómo!
Entretanto, el imperio cayó en la anarquía,
donde el grande y el pequeño se combatían por doquier
y los hermanos se perseguían, se mataban;
se enfrentaban castillo contra castillo,
ciudad contra ciudad, gremio contra nobleza,
el obispo contra el capítulo[977] y la comunidad;
bastaba con que se mirasen unos a otros para que fueran
[enemigos.
En las iglesias, asesinato y matanza; más allá de las puertas,
están perdidos el vendedor y el viajero.
Y en todos se acrecentaba en gran medida la osadía;
pues vivir equivalía a defenderse... Así pues, la cosa mar-
[chaba.

975. Cf. en las *Sentencias en prosa*: «Reinar y disfrutar no se avienen. / Disfrutar significa escucharse a sí mismo y a los otros en la dicha; / gobernar significa ser benéfico consigo mismo y con los otros en el sentido más grave» (FA I/13, 68).

976. *Genießen macht gemein*: ha menudo se entendió este verso como si quisiera decir que el goce vuelve al hombre vulgar, ordinario. Sería más razonable interpretarlo en consonancia con la definición que aparece en el pasaje de *Sentencias en prosa* reproducido en la nota anterior.

977. *Kapitel*: cuerpo de eclesiásticos de una iglesia u obispado.

FAUSTO. Marchaba, cojeaba, caía, volvía a levantarse,
luego dio una voltereta y, formando un cúmulo, comenzó a [rodar pesadamente.
MEFISTÓFELES. Y nadie podría censurar semejante estado;
todos podían, todos querían destacarse.
Aun el más pequeño era considerado importante;
pero, a los mejores, esto terminó por parecerles demasiado [absurdo.
Los más capaces se levantaron con energía
y dijeron: es señor aquel que nos procura tranquilidad.
El emperador no puede, no quiere hacerlo... Elijamos
al nuevo emperador, que infundirá nueva vida al imperio
concediendo a todos la seguridad;
que en un mundo renovado
desposemos la paz y la justicia.
FAUSTO. Esto suena muy clerical.[978]
MEFISTÓFELES. También había clérigos,
que aseguraban su panza bien alimentada.
Estaban más interesados en el asunto que los demás.
La insurrección se inflamó, la insurrección fue santificada;
y nuestro emperador, al que hicimos feliz,
viene hacia aquí, tal vez para dar su última batalla.
FAUSTO. Siento pena por él; era tan bueno y franco.
MEFISTÓFELES. ¡Ven, veamos! Mientras hay vida, hay esperanza.
¡Liberémoslo de este estrecho valle!
Salvado una vez, lo será por mil veces.
¿Quién sabe cómo han de caer aún los dados?
Y si tiene suerte, tendrá también vasallos.

escalan la montaña intermedia, y observan la disposición del ejército en el valle.

---

978. Porque las palabras de Mefistófeles recuerdan el Salmo 85, 10 y s.: «Cerca está su salud para quienes le temen, / y ha de habitar la gloria en nuestra tierra. / El amor y la lealtad se darán cita, / la justicia y la paz se abrazarán».

Desde abajo, resuenan tambores y música bélica.

MEFISTÓFELES. Según veo, la posición está bien tomada;
si intervenimos nosotros, la victoria será completa.
FAUSTO. ¿Qué cabe esperar allí?
¡Ilusión! ¡Alucinaciones mágicas! Vana apariencia.
MEFISTÓFELES. ¡Astucia bélica, para ganar batallas!
Afírmate en grandes pensamientos
mientras meditas sobre tu fin.
Si retenemos para el emperador el trono y los Estados,
te arrodillarás y recibirás
como feudo la orilla ilimitada.[979]
FAUSTO. Ya has hecho muchas cosas;
¡pues bien, gana ahora también una batalla!
MEFISTÓFELES. ¡No, la ganarás tú! Esta vez
serás el general en jefe.
FAUSTO. ¡Eso sería para mí el auténtico acabose:
dar órdenes allí donde no entiendo nada!
MEFISTÓFELES. Deja que se ocupe el Estado Mayor,
y que el mariscal de campo permanezca escondido.
Hace tiempo he olfateado el infortunio[980] de la guerra
y enseguida preparé por anticipado el consejo de guerra[981]
a partir de las fuerzas humanas primitivas de las primitivas [montañas;
feliz aquel que las reúna.
FAUSTO. ¿Qué veo allí, guarnecido de armas?
¿Has sublevado a la gente de las montañas?

979. Es decir que Fausto debería atenerse al plan para alcanzar el fin previsto; la batalla, ganada gracias a la astucia, permitirá hacer realidad los sueños que se detallan en los vv. 10198-10233.

980. *-unrat* en el sentido, aún vigente, aunque desusado, en el siglo XVIII, de «infortunio», «desdicha», «miseria»; no el sentido actual de «basura».

981. Juego de palabras entre «infortunio de la guerra» (*Kriegsunrat*) y «consejo de guerra» (*Kriegsrat*).

MEFISTÓFELES. ¡No!; pero, como el señor Peter Squenz,[982]
he extraído la quintaesencia de toda la escoria.

Aparecen LOS TRES PODEROSOS (*II Sam., 23, 8*).[983]

MEFISTÓFELES. ¡Ahí vienen mis muchachos!
Ves que son de edades muy diversas
y llevan vestimentas y armamentos diversos;
no te llevarás mal con ellos.

AD SPECTATORES

Todo niño ama ahora
el arnés y la gola;[984]
y, siendo tan alegóricos estos trapos,
tanto mejor caerán.

PENDENCIERO. (*Joven, ligeramente armado, con vestimenta colorida.*)
Si alguien me mira a los ojos,
enseguida le doy un puñetazo en la trompa;
y a un cobarde, cuando huye,
lo atrapo por los últimos cabellos.

---

982. Alusión a la obra satírica *Herr Peter Squentz* («El señor Peter Squentz», 1657), de Andreas Gryphius. El protagonista es un maestro de escuela convencido de su propia erudición que, junto con un grupo de artesanos, decide poner en escena una obra para entretener a la corte, con la perspectiva de una buena recompensa financiera. La versión de *Príamo y Tisbe* que representan, a pesar de su carácter trágico, despierta la hilaridad de la corte, ya que los actores a menudo se salen de sus papeles ante la menor provocación. Al final de la obra, la recompensa que reciben los actores no responde a la buena calidad de su «tragedia», sino a la abundancia de errores que convertían la obra en «comedia».

983. En este pasaje bíblico son mencionados los tres héroes más célebres de David: Jesbal, Eleazar y Sama, quienes expulsaron a los filisteos y ayudaron a restablecer el reino de David. En tal sentido, la alusión es irónica.

984. En referencia a la popularidad de los dramas y novelas que, en la época, procuraban reanimar el espíritu caballeresco feudal.

ARREBATADOR. (*Maduro, bien armado, ricamente vestido.*)
Ocupaciones tan hueras no son más que farsas,
de ese modo uno desperdicia el día;
sé incansable tan solo a la hora de saquear,
por todo lo demás pregunta únicamente más tarde.
ATESORADOR. (*Anciano, fuertemente armado, sin vestimenta.*)
Tampoco ha ganado mucho con ello;
una gran fortuna pronto se consume,
se pierde en el torrente de la vida.
Sin duda arrebatar es muy bueno, pero es mejor guardar;
deja que actúe el hombre cano[985]
y nadie te quitará nada.

descienden juntos.

---

985. Es decir: anciano.

CABO DE LAS MONTAÑAS[986]

Tambores y música bélica desde abajo.
Se arma la tienda del emperador.

EMPERADOR, GENERAL EN JEFE, GUARDAESPALDAS[987]

GENERAL EN JEFE. Aún parece bien pensada la tentativa
de replegar todo el ejército en masa
hasta este valle tan bien situado;
espero firmemente que la elección sea propicia.
EMPERADOR. Ya se verá cómo resulta;
pero me disgusta esta huida a medias, este retroceso.
GENERAL EN JEFE. ¡Mira hacia aquí, príncipe mío, hacia nuestro
[flanco derecho!
Un terreno tal desea para sí el pensamiento guerrero:
las colinas no son ni escarpadas ni demasiado accesibles,
son ventajosas para los nuestros, y riesgosas para el enemigo.
Permaneceremos a medias ocultos en un suelo ondulado;
la caballería no se atreve a acercarse.
EMPERADOR. No me queda nada más que elogiar;
aquí pueden ponerse a prueba el brazo y el pecho.
GENERAL EN JEFE. Aquí, en los espacios llanos de la pradera
[central,
ves a la falange[988] de buen ánimo para la batalla.

---

986. Para la configuración de esta escena, Goethe se apoyó –además de en diversas lecturas y experiencias personales– en dos tratados importantes en la época: *Grundsätze der Strategie* («Fundamentos de estrategia», 1814), del archiduque Carl de Austria, y el *Essais général de tactique* («Ensayo general de táctica» 1770-1772), del teórico francés Jacques-Antoine-Hippolyte, conde de Guibert.

987. *Trabanten:* servidores armados a pie, que vigilaban y acompañaban a los príncipes.

988. Término de origen griego, empleado en el siglo XVIII en alemán para la formación de combate cerrada, alineada constituyendo

Las picas relucen, centelleantes, en el aire,
bajo el brillo solar, a través de la bruma matinal.
¡Cuán sombrío ondea el poderoso cuadrado!
Miles están allí enardecidos a la espera de la gran hazaña.
Puedes reconocer en ello la fuerza de la masa,
la creo capaz de quebrantar la fuerza de los enemigos.

EMPERADOR. Vislumbro por primera vez esta hermosa vista.
Un ejército semejante vale dos veces su número.

GENERAL EN JEFE. Nada tengo que decir de nuestra izquierda,
héroes audaces ocupan la escarpada roca.
El peñasco donde relucen las armas
protege el importante paso de la estrecha garganta.
Ya intuyo que aquí fracasarán las fuerzas del enemigo,
de manera imprevista, en la sangrienta empresa.

EMPERADOR. Allí llegan los falsos parientes
que me llamaban tío, primo, hermano,
que se permitían cada vez más libertades
y despojaban de fuerza al cetro y de respeto al trono;
luego, divididos entre ellos, devastaron el imperio
y ahora, juntos, se sublevaron en mi contra.
La multitud vacila, con espíritu indeciso,
y luego se precipita hacia donde la lleva la corriente.

GENERAL EN JEFE. Un hombre fiel, enviado en misión de reco-
[nocimiento,
desciende presuroso las rocas; ¡ojalá haya tenido suerte!

PRIMER EMISARIO.
Tanto éxito hemos tenido,
astutos y valerosos, con nuestro arte,
que penetramos por aquí y por allá;
pero no traemos novedades propicias.

---

un cuadrado («el poderoso cuadrado»), de la infantería pesada, cargada de picas.

Muchos te juran plena lealtad,
como también lo hacen algunas tropas fieles;
pero justifican su inacción
por la agitación interna, el peligro popular.

EMPERADOR. La enseñanza del egoísmo sigue siendo la conser- [vación de sí;
no la gratitud y el afecto, el deber y la honra.
¿No pensáis, cuando vuestras cuentas son prósperas,
que habrá de consumiros el incendio de la casa del vecino?[989]

GENERAL EN JEFE. Llega el segundo, pero desciende con lentitud;
a este hombre cansado le tiemblan todos los miembros.

SEGUNDO EMISARIO.
Primero observamos complacidos
la marcha atolondrada de un desconcertado tumulto;
de manera inesperada, súbita,
apareció un nuevo emperador.
Y por los caminos indicados de antemano
avanza la multitud a través del campo;
las falsas banderas desplegadas
siguen todos... ¡Espíritus de oveja!

EMPERADOR. Un emperador rival es un beneficio para mí:
recién ahora siento que soy el emperador.
Solo como soldado me coloqué el arnés,
ahora lo llevo con un fin más alto.
En cada fiesta, por espléndida que fuera,
aunque nada faltara, me faltaba *a mí* el peligro.
Quienquiera que seáis, me aconsejabais el juego de la sortija,
me latía el corazón, yo respiraba solo para el torneo;
y si no me hubieseis disuadido de combatir en la guerra,
ahora resplandecería por luminosas hazañas heroicas.

---

989. Cf. Horacio, *Epistulae* I, 18, 84: «Nam tua res agitur, paries cum proximus ardet» («Pues a ti mismo te afecta cuando la pared del vecino arde en llamas»).

Mi pecho sentía reafirmada su independencia
cuando me veía reflejado allí, en el reino de fuego;[990]
el elemento se desató atrozmente contra mí;
era únicamente apariencia, solo que la apariencia era grandiosa.
He tenido confusos sueños de victoria y de fama;
reparo lo que descuidé de modo criminal.

Los HERALDOS *son enviados a fin de retar al emperador rival.*[991]
FAUSTO *con armadura y con el yelmo a medias calado;*[992]
LOS TRES PODEROSOS, *armados y vestidos como más arriba.*

FAUSTO. Nos presentamos y esperamos no ser reprendidos;[993]
aun sin necesidad, la previsión ha tenido su valor.
Sabes que los habitantes de las montañas[994] piensan y cavilan;
sabes que han estudiado la escritura de la naturaleza y de las rocas.
Los espíritus, hace tiempo alejados de la tierra llana,
están más apegados a las montañas rocosas que a otros sitios.
Obran silenciosamente a través de abismos laberínticos,
en medio del noble gas de ricos aromas metálicos:[995]
continuamente separan, verifican y unen,
y su único afán es inventar algo nuevo.

---

990. Cf. vv. 5988-5990, en los que el emperador decía que había sentido reforzado su poderío en el incendio del salón, al final de la mascarada.

991. Es decir: para transmitirle el reto a duelo.

992. Fausto aparece, pues, encubierto bajo el protector de la visera del yelmo. Se presenta, unos versos más abajo (v. 10429), como enviado del nigromante de Norcia.

993. Fausto (sin la compañía de Mefistófeles, que aparece recién en el v. 10456) se presenta con el propósito de convencer al emperador de que no está recibiendo ayuda de la magia negra, sino de la *magia naturalis.*

994. *Bergvolk:* en referencia a los espíritus de las montañas.

995. Hay aquí una exageración, en términos mítico-mágicos, de las ideas científicas de Goethe sobre la formación de las piedras preciosas como una cristalización generada por gases metálicos.

Con el dedo ligero de las potencias espirituales
construyen formas transparentes;
pues en el cristal[996] y en su eterno silencio
contemplan lo que acontece en el mundo superior.
EMPERADOR. Ya lo he escuchado, y te creo;
pero, hombre valeroso, dime: ¿a qué viene eso ahora?
FAUSTO. El nigromante de Norcia, el Sabino,[997]
es tu fiel y honorable servidor.
¡Qué horrible, monstruoso destino lo amenazaba!
El ramujo repiqueteaba, ya se agitaba el fuego;
las ramitas secas, entrecruzadas alrededor,
estaban mezcladas con brea y con varas de azufre.
Ni hombre, ni dios, ni diablo podían salvarlos,
tu Majestad rompió cadenas ardientes.
Fue en Roma. Por eso está en gran deuda contigo,
y siempre sigue con solicitud tus pasos.
Desde aquella hora se olvidó de sí mismo por completo;
solo interroga por ti a las estrellas, a la profundidad.
Nos encargó, como la tarea más urgente,

---

996. Aparecen aquí referencias a la cristalomantia; es decir: a la visión mágica de acontecimientos pasados o futuros a través de un cristal.

997. Fausto, a fin de ocultar la intervención del diablo para salvar al emperador, se presenta a sí mismo y presenta a Mefistófeles como enviados de un mago que le debe la vida al emperador, y que trata de pagar la deuda como servidor «fiel y honorable». Aparecen aquí reminiscencias de un pasaje de la *Vida de Benvenuto Cellini* (WA I 44, 358 y s.), traducida por Goethe, donde se lee que, en la región de las «montañas de Norcia, entre la región de los sabinos y el ducado de Spoleto», estaba fresca la memoria del «maestro Cecco de Ascoli, que había sido quemado en 1327, en Florencia, a causa de sus escritos de necromancia». En lugar de la *necromancia* -la adivinación a partir de la invocación de los muertos- se menciona aquí la *nigromancia* -la magia negra-: en efecto, Goethe emplea el término *Negromant*, transformado por Eckermann (posiblemente, después de la muerte del autor) en *Nekromant*. En nuestra traducción se restablece la elección original del autor.

permanecer a tu lado. Grandes son las fuerzas de la montaña;
allí la naturaleza obra libre y poderosa,
la necedad de los clérigos solo ve en ello hechicería.

EMPERADOR. En el día festivo –cuando saludamos a los hués-
que alegres vienen a disfrutar con alegría– [pedes
nos complace ver cómo todos empujan y se apiñan
y, uno tras otro, reducen el espacio de las salas.
Pero sumamente bienvenido ha de ser el hombre honrado
que, vigoroso, viene a ofrecernos su asistencia
en la hora matinal, en que domina la preocupación,
ya que sobre ella impera la balanza del destino;
pero aquí, en el instante sublime,
retirad la mano fuerte de la dócil espada,[998]
respetad el momento en que algunos miles marchan,
a fin de combatir a mi favor o en mi contra.
¡Uno tiene que arreglárselas solo! Aquel que ambiciona trono
[y corona
ha de ser personalmente digno de tales honores.
¡Que el fantasma que se alzó contra nosotros,
que se llama a sí mismo emperador y señor de nuestras pro-
[vincias,
duque del ejército, señor de nuestros grandes hombres,
sea enviado por mi propia mano al reino de los muertos!

FAUSTO. Por magnífico que sea consumar lo grandioso,
no haces bien en poner así en riesgo tu cabeza.
¿Acaso no está adornado el yelmo con cimera y penacho?
Protege la cabeza, que espolea nuestro valor.
¿Qué podrían hacer los miembros sin la cabeza?
Pues si esta duerme, aquellos flaquean;
si es lastimada, todos quedan heridos de inmediato;

---

998. Es decir: le pide a Fausto que no le preste ningún servicio en este instante, en que el propio emperador debería defender «trono y corona» mediante el duelo.

y se restablecen cuando ella se cura con rapidez.
El brazo sabe hacer uso enseguida de su fuerte derecho,
levanta el escudo para proteger el cráneo;
la espada cumple con su deber de inmediato,
detiene con fuerza el golpe y lo devuelve;
el pie intrépido participa de la fortuna,
se apoya resuelto en la nuca del vencido.

EMPERADOR. ¡Es tal mi ira que querría tratarlo de ese modo,
transformando la arrogante cabeza en escabel![999]

HERALDOS. (*Regresan.*)
De poca honra, poco crédito,
hemos gozado allí;
ante nuestro eficaz y noble anuncio
se rieron como ante desvaídas bufonadas:[1000]
«Vuestro emperador se desvaneció
como un eco en el estrecho valle;
si alguna vez hemos de acordarnos de él,
dirá el cuento maravilloso: Érase una vez».

FAUSTO. Ha ocurrido todo según el deseo de los mejores,
que se mantienen firmes y fieles a tu lado.
Allí se aproxima el enemigo, los tuyos lo esperan enardecidos;
ordena el ataque, el momento es propicio.

EMPERADOR. Renuncio aquí al comando.

al GENERAL EN JEFE

En tus manos, príncipe, se encuentra tu deber.

GENERAL EN JEFE. ¡Que avance, pues, el ala derecha!
La izquierda del enemigo, que sube en este momento,

---

999. Cf. Salmo 110, 1: «Siéntate a mi diestra / hasta que haga a tus enemigos / estrado de tus pies».

1000. El reto a duelo ha sido considerado incluso por los seguidores del emperador como una ridícula extravagancia, incongruente con el arte militar moderno, basado en el cálculo.

antes de haber dado el último paso,
ha de ceder frente a la probada fidelidad del vigor juvenil.
FAUSTO. Permite, pues, que este animado héroe
se coloque sin demora en tus filas,
que se incorpore con la mayor devoción a tus filas
y, con tal acompañamiento, despliegue su vigorosa naturaleza.

indica a la derecha.

PENDENCIERO. (*Aparece.*) Aquel que me muestre su rostro, no
sino con las dos mandíbulas destrozadas; [ha de apartarlo
aquel que me dé la espalda, tendrá de inmediato
cuello, cabeza y tupé[1001] balanceándose, de manera espe-
Y si tus hombres golpean [luznante, sobre la nuca.
con espada y maza, indignados como yo,
los enemigos caerán, uno tras otro,
ahogados en su propia sangre.

se va.

GENERAL EN JEFE[1002]. Que la falange de nuestro centro siga con
[lentitud,
que salga al encuentro del enemigo, prudentemente y con
un poco a la derecha: allí, encarnizadas, [todo su poder;
las tropas de los nuestros han quebrantado su plan.
FAUSTO. (*Señalando al hombre del medio.*) ¡Que también ese obe-
[Es hábil, se lleva todo consigo.][1003] [dezca a tus palabras!

1001. *Toupet*: peluquín que cubre solo la parte anterior de la cabeza, bisoñé.

1002. *Oberfeldherr*: el término aparece aquí y en el v. 10537; evidentemente, se trata del mismo personaje al que se designa, en las demás ocasiones, como *Obergeneral.*

1003. Omitido, seguramente, por error, en el H, el manuscrito principal -de 187 folios- para la segunda parte del *Fausto*, revisado varias veces por Goethe; esta versión fue terminada en 1832. El verso fue repuesto en la WA, a partir del manuscrito H^{18}.

ARREBATADOR. (*Aparece.*) Al heroico coraje de los ejércitos del
ha de sumarse la sed de botín; [emperador
y que a todos se les asigne como objetivo
la rica tienda del emperador rival.
No se pavoneará mucho en su sitial,
yo me coloco al frente de la falange.
PRONTO BOTÍN. (*Cantinera, arrimándose a él.*) Aunque no estoy
es para mí el amante más querido. [casada con él,
¡Qué cosecha ha madurado para nosotros!
La mujer es feroz cuando atrapa,
cuando arrebata no tiene miramientos;
¡adelante, a la victoria!, y todo está permitido.

los dos se van.

GENERAL EN JEFE. Como se había previsto, sobre nuestra iz-
se precipita con energía la derecha del enemigo. [quierda
Un hombre tras otro resistirá el furioso intento
de ganar el estrecho paso del sendero rocoso.
FAUSTO. (*Señalando hacia la izquierda.*) Os pido, señor, que tam-
[bién le prestes atención a este:
no perjudica en nada que los fuertes se refuercen.
ATESORADOR. (*Avanza.*) ¡Nada de preocupaciones con el ala
[izquierda!
Allí donde yo estoy, está asegurada la posesión;
en ella muestra el viejo su valía,[1004]
ningún rayo ha de quebrar lo que yo guardo.

se va.

MEFISTÓFELES. (*Llegando desde arriba.*) Ahora mirad cómo, allí
desde todos los dentados abismos rocosos, [en el fondo,
salen en masa hombres armados

1004. El personaje se refiere a sí mismo.

para estrechar los angostos senderos;
con yelmo y arnés, espadas, escudos,
edifican un muro a nuestras espaldas,
aguardando la señal de ataque.

en voz baja, a los que conocen el plan[1005]

No debéis preguntar de dónde viene.
Por cierto, no me he demorado
y vacié por todas partes las salas de armas;
allí estaban a pie, a caballo,
como si fueran aún señores de la Tierra;
antaño eran caballero, rey, emperador,
ahora son solo vacías casas de caracoles;
más de un espectro se las ha colocado,
y ha restaurado en vida al Medioevo.
Cualquiera sea el diablillo que se encuentra escondido aquí,
por esta vez surtirá algún efecto.

en voz alta

¡Oíd cómo se enfurecen por anticipado,
cómo se entrechocan, haciendo resonar los metales!
También flamean jirones de banderas en los estandartes,
que aguardan impacientes las frescas brisas.
Pensad que aquí un antiguo pueblo está dispuesto
a entrar en un nuevo combate.

Terrible sonido de trompetas desde arriba;
en el ejército enemigo, ostensible vacilación.

FAUSTO. El horizonte se ha ensombrecido,
solo aquí y allí centellea de un modo significativo
un rojo destello cargado de presagios;

1005. A los espectadores.

ya relucen, sangrientas, las armas;[1006]
la roca, el bosque, la atmósfera,
el cielo entero se entremeten.
MEFISTÓFELES. El flanco derecho se mantiene firme;
pero veo sobresalir entre estos
a Hans Pendenciero, el hábil gigante,
presurosamente atareado, a su manera.
EMPERADOR. Primero vi un brazo levantado,
ahora ya veo agitarse una docena;
esto no ocurre en forma natural.
FAUSTO. ¿No has oído hablar de franjas de niebla
que vagan por las costas de Sicilia?[1007]
Allí, flotando clara a la luz del Sol,
elevada hasta los espacios intermedios,
reflejada en vapores especiales,
aparece una extraña visión:
allí van y vienen ciudades flotantes,
allí ascienden y descienden jardines,
según una imagen u otra rasgue el éter.
EMPERADOR. Pero ¡qué dudoso es esto! Veo que centellean
todas las puntas de las largas picas;
en las relucientes lanzas de nuestra falange

1006. De acuerdo con el arte bélico contemporáneo a Goethe (cuya táctica se aplica en esta escena), tiene que tratarse de escopetas, mosquetes y carabinas con una bayoneta insertada; tal vez habría que suponer por esto último que relucen «sangrientas» las armas.

1007. Aquí se hace referencia al *Ars magna lucis et umbrae* (1646) de Athanasius Kircher, una obra conocida por Goethe en la que se informa acerca de los espejismos que, en las costas de Sicilia, permitían ver en claroscuro ciudades y jardines en medio del aire vaporoso: «Es notorio, pues, que los espejismos se producen de manera natural, con lo cual las múltiples imágenes de las cosas se presentan ante las personas como ciertos signos prodigiosos, sin intervención o engaño de demonios» (cit. en FA VII/2, 683 y s.).

veo danzar llamitas ágiles.
Esto me parece demasiado espectral.
FAUSTO. Disculpa, señor, son los restos
de entes espirituales ya fenecidos;
un reflejo de los Dióscuros,[1008]
por los cuales todos los marinos prestaban juramento;
aquí reúnen sus últimas fuerzas.
EMPERADOR. Pero dime: ¿a quién le debemos
que la naturaleza, vuelta hacia nosotros,
reúna las cosas más extrañas?
MEFISTÓFELES. ¿A quién, sino al elevado Maestro[1009]
que lleva en su pecho tu destino?
Las fuertes amenazas de tus enemigos
lo han enfurecido en lo más profundo.
Su gratitud quiere verte a salvo,
aunque él mismo deba morir por ello.
EMPERADOR. Daban gritos de júbilo al pasearme con pompa;
yo era alguien, quise también probarlo
y, sin pensar demasiado, encontré apropiado
exponer la barba blanca al aire fresco.
Le arruiné el placer al clero
y no me granjeé, por cierto, su favor.
Ahora, después de tantos años,
¿debería sufrir los efectos de una acción amena?
FAUSTO. Una buena acción, hecha de corazón, rinde ricos divi-
¡dirige tu mirada hacia lo alto! [dendos;

1008. Aquí, Fausto le explica al emperador las apariciones lumínicas como si se tratara de los propicios fuegos de San Telmo. Estos fueron ya descritos con frecuencia en la Antigüedad; cf. la *Naturalis Historia* II, 101, donde Plinio afirma haber visto estrellas sobre las lanzas de los soldados y sobre los mástiles de los barcos. Dos estrellas de este tipo, que los navegantes llamaban «Cástor y PóIux» (es decir, los Dióscuros) anunciaban un viaje próspero.
1009. El nigromante de Norcia.

Me parece que quiere enviar una señal;[1010]
presta atención, se revelará de inmediato.
EMPERADOR. Un águila planea en las alturas celestiales,
un grifo la persigue con violenta amenaza.
FAUSTO. Presta atención; la señal me parece muy propicia.
El grifo es un animal fabuloso;
¿cómo puede olvidarse de sí mismo
y medirse con un águila genuina?
EMPERADOR. Ahora, en amplios círculos,
dan vueltas uno alrededor del otro; en el mismo instante
se lanzan uno contra otro
para desgarrarse el pecho y el cuello.
FAUSTO. Mira ahora cómo el espantoso grifo,
sacudido, desbaratado, solo recibe daños
y, con la cola de león caída,
se precipita en el bosque de la cumbre, y desaparece.
EMPERADOR. ¡Que así sea: que se haga según se ha anunciado!
Lo acepto con admiración.
MEFISTÓFELES. (*Vuelto hacia la derecha*[1011].) Apremiados por los repetidos golpes
deben retroceder nuestros enemigos,
e implicados en una lucha incierta
se arrojan hacia su derecha;
y así, en la batalla, confunden
el ala izquierda de su fuerza principal.
La firme punta de nuestra falange
se desplaza hacia la derecha y, como el rayo,

1010. Según Fausto, el nigromante de Norcia está produciendo un *signum ex avibus*: de acuerdo con los augurios antiguos, el duelo entre estos pájaros heráldicos proporciona una señal sobre el desenlace de las batallas: el grifo que representa al emperador enemigo, y que, siendo un animal fabuloso («falaz», «falso»), quiere «medirse con un águila genuina», es derrotado por este animal asociado con el escudo de armas del emperador.

1011. Hacia el ala derecha del ejército imperial, que avanza victoriosa.

cae sobre el punto débil...
Ahora, como ola agitada por la tormenta,
chispeando, fuerzas iguales se enfrentan,
furiosas, en doble combate;
¡no cabe imaginar algo más magnífico,
y esta batalla ha sido ganada!

EMPERADOR. (*Vuelto hacia el lado izquierdo,*[1012] *a* FAUSTO.) ¡Mira!
[Pero eso me parece preocupante,
nuestra posición está en un estado embarazoso.
No veo volar una sola piedra,[1013]
las rocas inferiores han sido escaladas,
ya han sido abandonadas las superiores.
¡Ahora...! El enemigo, en compactas masas,
se acerca cada vez más;
ha alcanzado tal vez el paso,
¡resultado final de un desgraciado empeño!
Vuestras artes son vanas.

Pausa

MEFISTÓFELES. Allí vienen mis dos cuervos,[1014]
¿qué mensaje traerán?
Temo que nos está yendo mal.

EMPERADOR. ¿Qué quieren esos desagradables pájaros?
Dirigen sus negras velas[1015]

1012. El emperador mira hacia la izquierda, donde se desarrolla el contraataque sorpresivo del enemigo, en el paso que resulta ya casi imposible retener.

1013. Las tropas que ocuparon el paso se encuentran en situación de peligro y ya no consiguen presentar resistencia; ya ni siquiera se advierte que arrojen piedras a sus atacantes.

1014. Dos cuervos son los compañeros y consejeros de Odín, dios de la guerra en la mitología germánica. En tiempos de penetración del cristianismo, Odín fue interpretado y representado como demonio.

1015. El emperador considera que los pájaros de alas negras son un mal presagio. Alusión a la saga griega que cuenta que Teseo, al regre-

hacia aquí, desde el combate en las rocas.
MEFISTÓFELES. (*A los* CUERVOS.) Colocaos bien cerca de mis oídos.
No está perdido aquel al que protegéis,
pues vuestro consejo es sensato.
FAUSTO. (*Al* EMPERADOR.) Habéis oído hablar sobre las palomas
que vienen desde países lejanos
a fin de encontrar nido y alimento para su cría.
Es lo que ocurre aquí, con importantes diferencias:
el mensaje de las palomas está al servicio de la paz,
la guerra exige el mensaje de los cuervos.
MEFISTÓFELES. Se anuncia una dura desgracia.
¡Mirad, percibid el apremio
en torno al borde rocoso que ocupan nuestros héroes!
Las cumbres más próximas han sido escaladas,
y si los enemigos conquistaran el paso
nos hallaríamos en una situación difícil.
EMPERADOR. ¡Así es que, a fin de cuentas, fui engañado!
Me habéis atraído hacia la red;
me estremezco desde que estoy sujeto en ella.
MEFISTÓFELES. ¡Valor! Aún no se ha perdido.
¡Paciencia y trucos hasta el último nudo![1016]
Usualmente, al final las cosas se vuelven más arduas.
Tengo mis seguros mensajeros;
¡ordenad que yo pueda dar órdenes!
GENERAL EN JEFE. (*Que se ha acercado entretanto.*) Te has unido
me ha atormentado todo el tiempo, [a estos, lo cual

---

sar, olvidó quitar del barco las velas negras; su padre, el rey de Atenas, entendió por ello que su hijo había perdido en la lucha con el Minotauro y estaba muerto, y que su reino debía seguir pagando tributos al rey Minos, por lo que se precipitó al mar antes de que el barco arribara.

1016. Pfiff zum letzten Knoten: expresión de los prestidigitadores; es usada también para designar una acción que posee una finalidad diversa de la aparente. El engañador Mefistófeles aquí ata, con su «truco» mágico, el último nudo de una red con la que ha de atrapar a los enemigos, pero también al propio emperador.

pues las trampas no crean ninguna dicha firme.
No sé cómo cambiar el curso de la batalla;
ellos la comenzaron, que la terminen ahora;
entrego mi bastón de mando.

EMPERADOR. Guárdalo para mejores horas,
que quizás ha de concedernos la fortuna.
Me aterrorizan ese repulsivo sujeto
y su familiaridad con los cuervos.

a MEFISTÓFELES

No puedo otorgarte el bastón de mando,
no me pareces ser el hombre adecuado;
¡ordena y trata de liberarnos!
Que pase lo que tenga que pasar.

se va a la tienda con el GENERAL EN JEFE.

MEFISTÓFELES. ¡Que lo proteja esa vara roma!
A nosotros no podría servirnos de mucho,
había en ella algo así como una cruz.

FAUSTO. ¿Qué hacer?

MEFISTÓFELES. ¡Ya está hecho...!
¡Ahora, negros primos, apresuraos a servir!
¡Al gran lago de montaña! Saludad de mi parte a las Ondinas[1017]
y pedidles la apariencia de sus torrentes.
A través de las artes femeninas, difíciles de conocer,
saben separar el ser de la apariencia,
y todos jurarán que se trata del ser.

Pausa

FAUSTO. Nuestros cuervos deben de haber embaucado

1017. Espíritus elementales del agua; se les atribuye aquí el poder de engañar a los hombres, haciéndoles ver inundaciones inexistentes.

bien a fondo a las doncellas de las aguas;
allí comienza ya a manar.
En varios lugares plagados de rocas secas y peladas,
surge abundante y raudo el manantial;
ya no puede hablarse de la victoria de los otros.

MEFISTÓFELES. Es un prodigioso saludo,
los más audaces escaladores están confundidos.

FAUSTO. Ya murmura un arroyo cayendo, poderoso, para unirse [a otros;
desde las gargantas vuelven a surgir, doblando su caudal,
un torrente arroja ahora un arco de aguas;
de pronto se extiende en la plana anchura de la roca,
y susurra y hace espuma hacia uno y otro lado,
y saltando de escalón en escalón, se arroja al valle.
¿De qué sirve una resistencia intrépida y heroica?
La poderosa onda corre, para arrastrarlos.
Aun yo me estremezco ante tan furiosa cascada.

MEFISTÓFELES. No veo ninguna de esas alucinaciones acuáticas,
solo los ojos humanos se dejan engañar,
y me complace el extraño suceso.
Se precipitan en gran multitud,
los necios se imaginan que se ahogan
mientras jadean libremente en tierra firme,
y caminan de manera ridícula, con los ademanes del que [nada.
Ahora la confusión reina por todas partes.

han regresado los cuervos

Os elogiaré ante el alto Maestro;[1018]
si queréis ahora acreditaros vosotros mismos como maes- [tros,
apresuraos a visitar la fragua ardiente
donde el pueblo de enanos, incansable,

1018. Verosímilmente, el nigromante de Norcia.

golpea el metal y la piedra, hasta que saltan chispas.
Pedidles, parloteando largamente con ellos,
un fuego que ilumine, refulja, estalle,
como lo concibe un espíritu elevado.
Es cierto que un relampagueo en la lejanía,
la caída de las más altas estrellas, raudas como el rayo,
es algo que puede ocurrir en cualquier noche de verano;
pero un relampagueo en los enmarañados arbustos
y estrellas que silban sobre el húmedo suelo
es algo que no se ve con tanta facilidad.
Así, sin atormentaros demasiado,
debéis pedir primero, y luego ordenar.

se van los CUERVOS. *Todo ocurre según lo prescripto.*

MEFISTÓFELES. ¡Densas tinieblas sobre el enemigo!
¡Y que marchen hacia lo incierto!
¡Visión de chispas fatuas por todas partes,
una claridad que repentinamente enceguece![1019]
Todo esto sería maravilloso,
pero aún falta un sonido aterrador.
FAUSTO. Las armaduras vacías de los sepulcros de las salas[1020]
se sienten fortificadas al aire libre;
allí arriba se oye desde hace rato un tableteo, un chirrido,
un sonido prodigioso y artificial.
MEFISTÓFELES. ¡Muy bien! Ya no es posible contenerlos;
ya resuenan las palizas caballerescas
como en el dulce tiempo del pasado.
Brazales y canilleras,

1019. En el siglo XVIII, en las batallas se empleaban balas de humo o vapor para enceguecer temporariamente al enemigo.
1020. El ejército de Mefistófeles, que emplea las armaduras vacías de la sala de armas (vv. 10.547 y ss.).

como güelfos y gibelinos,[1021]
raudamente retoman la eterna contienda.
Firmes, afianzados en el sentir que fuera legado,
se muestran irreconciliables;
ya resuena el bramido, a diestra y a siniestra.
Por fin, en todas las fiestas del diablo,
el odio partidario produce el mejor efecto,
hasta provocar el horror más extremo;
resuena, propagando un repulsivo pánico;
estridente y atronadoramente satánico a veces,
difundiendo el terror, en dirección al valle.

Tumulto bélico en la orquesta, que pasa luego a aires militares alegres.

1021. Cf. comentario a los vv. 4845 y s. Las armaduras vacías heredan el espíritu belicoso de sus propietarios medievales, de modo que llevan adelante una batalla de espíritus en los aires, aterrorizando al ejército del emperador rival, en el campo de batalla.

TIENDA DEL EMPERADOR RIVAL, TRONO[1022]

Rico decorado

ARREBATADOR, PRONTO BOTÍN

PRONTO BOTÍN. ¡De modo que somos los primeros aquí!
ARREBATADOR. Ningún cuervo vuela tan raudo como noso-
PRONTO BOTÍN. ¡Oh!, ¡qué tesoro se acumula aquí! [tros.[1023]
¡Por dónde empiezo! ¿Dónde me detengo?
ARREBATADOR. ¡Y todo el espacio está tan colmado!
No sé dónde meter mano.
PRONTO BOTÍN. Ese cobertor me vendría muy bien.
Mi lecho es a menudo tan pobre...
ARREBATADOR. Aquí cuelga una maza con la cabeza erizada
hace tiempo que tenía ganas de poseer algo así. [de púas,
PRONTO BOTÍN. Esta capa roja[1024] orlada en oro...
Había soñado con tener algo semejante.
ARREBATADOR. (*Tomando el arma.*) Con esto se arreglan las cosas
uno mata y sigue avanzando. [rápido,
Has empacado tantas cosas
y, sin embargo, no has embolsado nada valioso.
¡Deja en su sitio estos trastos,
llévate uno de esos cofres!
Este es el sueldo destinado al ejército,

1022. Compuesta en julio de 1831, esta escena es la última que escribió Goethe para el *Fausto.* El episodio se remonta a un acontecimiento al que asistió Goethe siete décadas atrás; concretamente: la gran fiesta de elección y coronación de José II (1763), que se describe en el quinto libro de *Poesía y verdad.*

1023. Porque los cuervos sienten el impulso natural de arrebatar objetos relucientes.

1024. En los órdenes de vestimentas estamentales, el rojo era considerado el color más noble, destinado al rey, la nobleza, los jueces y los altos funcionarios.

en su barriga no hay más que oro.
PRONTO BOTÍN. ¡Es mortalmente pesado!
No puedo levantarlo, no puedo llevarlo.
ARREBATADOR. ¡Pronto, agáchate! ¡Tienes que inclinarte!
Te lo cargaré sobre esa fuerte espalda.
PRONTO BOTÍN. ¡Ay, ay! ¡Me muero!
¡El peso me quiebra el espinazo!

El cofre cae y se rompe.

ARREBATADOR. ¡Allí hay oro rojo, a montones...!
¡Apresúrate a juntarlo!
PRONTO BOTÍN. (*Se pone en cuclillas.*) ¡Rápido, en el delantal![1025]
Aún habrá bastante.
ARREBATADOR. ¡Así está bien! ¡Vámonos de inmediato!

Ella se incorpora.

¡Oh, no!; ¡el delantal tiene un agujero!
Dondequiera que vayas o te detengas,
sembrarás con prodigalidad los tesoros.
CENTINELAS *de nuestro emperador*[1026]. ¿Qué hacéis aquí, en este santo lugar?
¿Qué buscáis aquí, en el tesoro imperial?
ARREBATADOR. Hemos arriesgado el pellejo
y nos llevamos nuestra parte del botín.
Es lo que suele hacerse en las tiendas del enemigo
y nosotros también somos soldados.
CENTINELAS. No se hace eso entre nosotros:
ser a la vez soldado y vil ladrón;
y aquel que se aproxime a nuestro emperador
debe ser un honesto soldado.

1025. Es decir: en el delantal (v. 10814), que tiene forma de barriga.

1026. El posesivo debe ser entendido desde la perspectiva de los centinelas –es decir, los del emperador rival–; cf. en 10825: «y aquel que se aproxime a nuestro emperador».

ARREBATADOR. Uno conoce ya esa honestidad.
Se llama contribución.[1027]
Todos vosotros teneis el mismo rango:
¡dadme!, esa es la contraseña del oficio.

A PRONTO BOTÍN

Vete, y llévate lo que tienes,
no somos aquí huéspedes bienvenidos.

Se va.

PRIMER CENTINELA. Di, ¿por qué no le diste enseguida
una bofetada a este tipo descarado?
SEGUNDO. No lo sé, me abandonaron las fuerzas;
ellos tenían un aspecto tan fantasmal.
TERCERO. Mis ojos no veían bien,
todo bailaba, no percibía con claridad.
CUARTO. No sé cómo decirlo:
hizo tanto calor durante todo el día,
estaba tan asfixiante, tan opresivamente bochornoso;
uno se mantenía en pie, el otro caía;
uno iba a tientas y golpeaba al mismo tiempo,
el enemigo caía ante cada golpe;
ante los ojos flotaba una especie de velo,
entonces todo zumbaba y silbaba y siseaba en los oídos;
esto se prolongó, y aquí estamos
y no sabemos cómo sucedió.

Aparece el EMPERADOR *con* CUATRO PRÍNCIPES.
Se alejan los CENTINELAS.

1027. El tributo de guerra que pagaban las ciudades o países para resguardarse de los saqueos y otras devastaciones provocadas por los enemigos.

EMPERADOR. ¡Como quiera que sea, hemos ganado la batalla!
La dispersa huida del enemigo se ha disuelto en el campo [llano.
Aquí está el trono vacío; el tesoro traidor,[1028]
rodeado de tapices, reduce el espacio que nos rodea.
Nosotros, honrosamente protegidos por nuestros propios [centinelas,
esperamos en calidad de emperador a los enviados de los [pueblos;
de todas partes llegan mensajes alborozados:
calmado está el imperio, que se muestra propicio y amigable.
Si en nuestra lucha se entremetió también la hechicería,
al final somos nosotros los que hemos librado el combate.
Algunas contingencias favorecen, por cierto, al guerrero:
cae una piedra del cielo, sobre el enemigo llueve sangre,[1029]
desde las cuevas rocosas surgen poderosos sonidos mágicos
que dilatan nuestro pecho, y contraen el del enemigo.
El vencido cae, expuesto a un escarnio siempre renovado;
el vencedor, en su esplendor, alaba al benévolo Dios.
Y todos unen su voz a la del vencedor, sin que este tenga que [ordenarlo;
desde millones de gargantas se oye: «¡Dios, Señor nuestro, [te alabamos!».[1030]

1028. El tesoro *del traidor*, pero también un signo de la traición: un tesoro dispuesto, por los instigadores de la rebelión, para sus tropas mercenarias.

1029. Un presagio tradicional, en este caso dirigido al emperador rival. La lluvia de sangre (en general, vinculada con la caída de meteoros y con movimientos sísmicos) era considerada un signo celestial, que anunciaba la ira divina, la proximidad de una guerra o de alguna otra calamidad que amenazaba al Estado.

1030. «Herr Gott, dich loben wir!»: el primer verso de la traducción al alemán, realizada por Lutero, del antiguo «Te Deum laudamus». El poema fue objeto de diversas adaptaciones musicales, la más célebre de las cuales es la que hizo Händel (1743) luego de la batalla de Dettingen. La actitud del coro, que entona este coral en un campo sembrado de cadáveres, recuerda una conversación con Soret del 19/3/1830, en la que Goethe contaba que un obispo inglés, el conde de Bristol, le había reprochado el hecho de haber provocado numerosos suicidios

Pero yo, en supremo homenaje, dirijo mi devota mirada
hacia mi propio pecho, lo que antes rara vez ocurría.
Un príncipe joven y alegre puede derrochar sus días,
pero los años le enseñan la importancia del instante.
Por eso, pues, me uno ya mismo, sin demora,
a estos cuatro hombres dignos, para gobernar la casa, la corte
[y el imperio.

al primero

Tuya fue, ¡oh, príncipe!, la ordenada y sabia organización
[del ejército;
luego, en el momento principal, la dirección heroica e in-
[trépida;
actúa ahora, en la paz, como la época lo demanda;
te designo gran mariscal, y te confío la espada.

GRAN MARISCAL. Cuando tu fiel ejército, ocupado hasta ahora
[en el interior,
os haya reforzado a ti y a tu trono en la frontera,
que se nos permita prepararte el banquete, mientras la mul-
[titud
acude a la fiesta, en la sala del espacioso castillo paterno.

---

con su *Werther*. Goethe respondió: «¿Usted les habla también en esos términos, por ejemplo, a los grandes hombres de este mundo, que con un trazo de pluma, y para complacer los ejercicios estilísticos de su diplomacia, envían a centenares de miles a los campos de batalla, permiten que ochenta mil personas mueran, e inducen a sus súbditos al asesinato, el saqueo, la violación, e incluso al homicidio premeditado? ¡A la vista de esto, ellos entonan un *Te deum*! ¿Cómo pueden ustedes complacerse cuando, a través de sus bellos sermones acerca de los tormentos infernales, desde lo alto de su púlpito, acosan las pobres mentes débiles de manera tal que ellas pierden lo poco que les quedaba de sentido común, y su miserable existencia termina en el manicomio? Para no hablar de las numerosas personas que se suicidan solo para arribar más rápidamente a la magnificencia del Paraíso, o para escapar a las quiméricas ideas religiosas que ustedes les infunden. ¿Qué hacen ustedes entonces? ¡Ensalzan a Dios Nuestro Señor!» (Biedermann/Herwig, 1998: 3.2, 594; nº 6536).

Te presentaré la espada desnuda,[1031] desnuda la tendré a tu
como eterna escolta de la más alta majestad. [lado,
EL EMPERADOR. (*Al segundo.*) Tú, que, como hombre valeroso,
[también te muestras delicado y agradable,
sé mi gran camarlengo; la tarea no es fácil.
Eres el jefe de toda la servidumbre de la casa,
en cuya interna discordia encuentro a malos servidores;
que tu honorable ejemplo muestre, de ahora en más,
cómo se complace al señor, a la corte y a todos.
GRAN CAMARLENGO. ¡Promover las grandes ideas del señor
[concede la gracia
de ser útil a los mejores, y de no perjudicar ni siquiera a los
[malos!;
¡también la de ser claro sin astucia y sereno sin engaño!
Si me observas, señor, con cuidado, con eso ya tengo bastante.
¿Puede la fantasía extenderse hasta aquella fiesta?
Cuando te diriges hacia la mesa, te entrego la jofaina de oro;
sostengo tus anillos[1032] para que, en ese momento de placer,
se refresque tu mano, mientras tu mirada me regocija.
EMPERADOR. Sin duda, me siento demasiado grave para pensar
[en celebraciones.
Pero ¡sea! Tiene también su utilidad un comienzo festivo.

al tercero

¡A ti te elijo como gran senescal! Que, de ahora en más,
la caza, el corral y el cortijo estén bajo tu control.
Haz que me preparen con esmero mis platos predilectos
en todos los tiempos, de acuerdo con las estaciones.
GRAN SENESCAL. Que el estricto ayuno sea para mí el más grato
[deber,

1031. La espada que le fue concedida al mariscal (v. 10876), y que este desenvainará en la solemne ceremonia del banquete triunfal.

1032. El emperador se quita los anillos para lavarse las manos.

hasta que, colocado ante ti, un buen menú te deleite.
La servidumbre de la cocina ha de unirse conmigo
a fin de encargar lo lejano y adelantar la estación.[1033]
A ti no te atrae lo lejano y prematuro, con que la mesa se
[luce;
lo que tu sensibilidad demanda es lo simple y sustancioso.
EMPERADOR. (*Al cuarto.*) Como, de manera ineludible, aquí solo
[se habla de fiestas,
tú, joven héroe, conviértete en copero.
Gran copero, ocúpate ahora de que nuestras bodegas
se encuentren muy abundantemente abastecidas de buen
[vino.
¡Sé moderado tú mismo, y no permitas que la ocasión
te conduzca más allá de una alegría frugal!
GRAN COPERO. Príncipe mío, la propia juventud, con tal que
[se confíe en ella,
antes de que uno se dé cuenta, ha alcanzado la adultez.
También yo me transporto a esa gran fiesta;
adornaré el aparador imperial del mejor modo
con suntuosos vasos, todos de oro y de plata,
pero escojo antes para ti el más encantador cáliz:
un reluciente cristal veneciano, en el que acecha el placer,
en el que uno disfruta del sabor del vino y nunca se embria-
[ga.[1034]
A menudo se confía demasiado en tal tesoro prodigioso;
pero tu moderación, excelentísimo señor, protege aún más.

1033. Suena contradictorio que el gran senescal se empeñe en traer manjares desde lejos, antes de que maduren en la región, cuando el emperador prefiere «lo simple y sustancioso» antes que lo «lejano y prematuro». El pasaje es oscuro; Schöne (FA VII, 2, 696) se pregunta si lo que dice el gran senescal en el v. 10907 no será una de esas afirmaciones falaces habituales en los panegíricos destinados a los soberanos.

1034. Según creencias medievales, los cristales venecianos poseían el poder mágico de revelar el veneno contenido en el vino y de impedir la embriaguez.

EMPERADOR. Lo que os he concedido en esta hora solemne
con confianza lo habéis oído de una boca fiel.
La palabra del emperador es grandiosa, y garantiza todo [regalo,
pero para confirmarla es necesaria una noble escritura,
es necesaria la firma. Para prepararla en forma,
veo venir al hombre indicado, en la hora indicada.

Entra el ARZOBISPO [GRAN CANCILLER][1035]

EMPERADOR. Cuando una bóveda es confiada a su clave,[1036]
se halla·erigida con seguridad por un tiempo eterno.
¡Allí ves a cuatro príncipes! Primero hemos examinado
lo que propicia, ante todo, la estabilidad de la casa y la corte.
Pero ahora, que aquello que contiene el imperio como un todo
descanse, con peso y fuerza, sobre el número cinco.
En cuanto a territorios, ellos han de brillar frente a todos [los demás;
por eso amplío de inmediato los límites de su propiedad
a través del patrimonio de quienes se levantaron contra [nosotros.[1037]
A vosotros, fieles, os asigno bellas tierras,
a la vez que el alto derecho de expandiros, según las cir- [cunstancias,
a través de la sucesión, la compra y la permuta;
que también os sea permitido ejercer sin perturbaciones

1035. En el *Paralipomenon* 184 se comenta acerca del Emperador: «*En función de la forma universalmente válida, concede* [al Arzobispo] *el título de Gran Canciller*»(FA VII, I, 720, 4). La alusión a esta designación no está en la versión final. La especificación [GRAN CANCILLER] fue introducida luego para aclarar que las diversas designaciones que aparecen en los versos siguientes se refieren al mismo personaje.

1036. Clave: la piedra colocada en último lugar, que sostiene y corona la bóveda.

1037. Es decir: a partir de las propiedades del Emperador rival y sus partidarios.

lo que a vosotros, en cuanto señores, os corresponde como
[prerrogativa.
Como jueces pronunciaréis las sentencias finales,
no habrá apelación para las decisiones de vuestros supremos
[cargos.[1038]
Impuestos, intereses, feudos, tributos[1039] derechos de escolta[1040]
[y aduana,
regalías de minas, sal y emisión de moneda también os per-
Pues, para demostrar plenamente mi gratitud [tenecerán.
os he elevado al más alto rango después de la Majestad.
ARZOBISPO. ¡En nombre de todos, recibe el más profundo agra-
[decimiento!
Tú nos haces fuertes y firmes y refuerzas tu poder.
EMPERADOR. A vosotros cinco quiero daros una dignidad aún
[más elevada.
Todavía vivo para mi imperio, y tengo deseos de vivir;
pero la cadena de elevados ancestros aparta la mirada serena
de la vertiginosa laboriosidad y la dirige hacia lo que nos
[amenaza.
También me separaré, a su tiempo, de mis seres queridos;
que sea, entonces, vuestro deber designar al sucesor.
Elevadlo, coronado, en el sagrado altar,
y que concluya pacíficamente lo que ahora fue tan tempes-
[tuoso.
GRAN CANCILLER. Con orgullo en lo más profundo del pecho,
[con humildad en el ademán,

1038. La Bula Dorada concedía a los Príncipes Electores el «*Privilegium de non appellando*», de acuerdo con el cual solo en caso de rechazo o postergación podía presentarse una apelación ante los tribunales imperiales.

1039. *Beet:* dones o servicios voluntarios de los súbditos.

1040. El derecho a escoltar a los viajeros y exigir de estos algún pago a cambio del servicio prestado.

se inclinan ante ti los príncipes, los primeros de la Tierra.
En tanto la leal sangre recorra las henchidas venas,
somos el cuerpo que mueve fácilmente tu voluntad.[1041]
EMPERADOR. Y así, para terminar, que lo que hemos ejecutado
[hasta ahora[1042]
quede confirmado por escritura y rúbrica[1043] para todos los
[tiempos venideros.
Sin duda, en cuanto señores, disponéis con plena libertad de
[la posesión,
pero bajo la condición de que esta sea indivisible.
Y como quiera que la acrecentéis, lo que recibís de Nosotros
debe obtenerlo en igual medida el primogénito.
GRAN CANCILLER. En el acto he de confiar al pergamino con
[alegría,
para dicha del imperio y de nosotros, el más importante
[estatuto;
la escritura en limpio y el rubricado son asunto de la can-
[cillería,
con la santa firma, Señor, habréis de confirmarla.
EMPERADOR. Y así os permito retiraros, para que cada uno
con recogimiento sobre este gran día. [pueda reflexionar

LOS PRÍNCIPES SECULARES *se retiran.*

EL PRÍNCIPE ECLESIÁSTICO. (*Se queda y habla en forma patética.*)
¡El canciller se retiró, se ha quedado el obispo,[1044]

1041. Metáfora política usual desde la Antigüedad. Era frecuente que se comparase la relación entre los gobernantes y los súbditos con la relación entre cabeza y miembros.

1042. Es decir: lo dispuesto a través de las medidas precedentes.

1043. Alusión al documento redactado y sellado en la cancillería, que es firmado luego de puño y letra por el Emperador.

1044. Sobre la unión de estas dos funciones en la misma persona, cf. comentario al v. 10930. Hasta aquí, el Obispo, en el papel de Gran Canciller, se había conducido como un sumiso y leal servidor del

instado por el más grave espíritu de advertencia a hablar
[a vuestro oído!
Su corazón paternal se estremece de preocupación por ti.
EMPERADOR. ¿Qué te estremece en esta hora de alegría? ¡Habla!
ARZOBISPO. ¡Con qué amargo dolor encuentro, en esta hora,
que tu sacrosanta cabeza se encuentra aliada a Satanás!
Si duda, según parece, estás firme en tu trono,
pero, ¡por desgracia!, a despecho de Dios Nuestro Señor y
[del Santo Padre, el Papa.
Cuando este lo sepa, de inmediato ordenará, como castigo,
que tu imperio pecaminoso sea aniquilado con el rayo sagra-
[do.[1045]
Pues no ha olvidado aún de qué modo tú, en el momento
el día de tu coronación, liberaste al hechicero. [supremo,
Para perjuicio de la cristiandad, el primer rayo de gracia
de tu diadema cayó sobre aquella cabeza maldita.
Pero golpéate el pecho y, de esa fortuna sacrílega,
devuelve una módica contribución al santuario.
El amplio espacio de colinas, allí donde se encontraba tu
donde malos espíritus se aliaron para protegerte, [tienda,
donde prestaste oído atento al príncipe de la mentira,
conságralo, píamente instruido, a una obra santa;
con la montaña y el espeso bosque, tan lejos como se extien-
[den,
con elevaciones que se cubren de verde, formando un denso
[prado,
con claros lagos rebosantes de peces, también incontables
[arroyos,
que se precipitan, serpenteando raudamente, sobre el valle,
también el amplio valle mismo, con prados, vegas, honduras:
si arrepentimiento se expresa, obtendrás la gracia.

Emperador; ahora, en el papel de Obispo, el Canciller brinda sus consejos en la actitud de un padre libre de subordinación.

1045. Es decir: con la excomunión.

EMPERADOR. Estoy tan aterrorizado por mi grave falta;
establece tú el límite de acuerdo con tu propia medida.
ARZOBISPO. ¡En primer lugar!, que el espacio profanado en que
[se pecó de ese modo
sea anunciado de inmediato al servicio del Altísimo.
Ágilmente se alzan ya en mi espíritu los muros,
la mirada del Sol matinal ilumina ya el coro,[1046]
el creciente edificio se expande formando una cruz,
la nave se alarga, se eleva para dicha de los creyentes;
acuden ya fervorosos a través del digno portal,
el primer llamado de las campanas resuena a través de la
[montaña y el valle,
resuena desde las altas torres, que se afanan por alcanzar
[el cielo,
el penitente se acerca para iniciar una nueva vida.
En el día de la sublime consagración –¡que sea pronto!–
tu presencia ha de ser el mejor adorno.
EMPERADOR. Que una obra tan grandiosa anuncie la pía inten-
[ción
de ensalzar a Dios, Nuestro Señor, y la de expiar mi pecado.
¡Suficiente! Ya siento cómo mi espíritu se eleva.
ARZOBISPO. Como canciller, voy a promover ahora la resolu-
[ción y las formalidades.[1047]
EMPERADOR. Un documento formal, para conceder esto a la
has de presentar; lo firmaré con alegría. [Iglesia,
ARZOBISPO. (*Se ha retirado, pero vuelve al momento de salir.*)
Además dedicarás al mismo tiempo a la obra, tal como ha
[sido emprendida,

1046. De acuerdo con una vieja tradición, la construcción de una iglesia debía comenzar con la construcción del coro, orientado hacia el Este. Luego se agregaban la nave mayor y la menor.

1047. Se alude a la resolución acerca del regalo imperial y la concesión a través del documento.

todas las rentas: diezmos,[1048] intereses, tributos
a perpetuidad. Mucho es lo que se necesita para un mante-
[nimiento digno,
y una administración concienzuda demanda fuertes gastos.
Incluso, para una rápida construcción en un lugar tan yermo,
nos darás algún oro del tesoro de tus botines.
Además, hace falta también –no puedo dejar de decirlo–
madera de lugares lejanos, y cal, y pizarra, y otras cosas
[similares.
El pueblo se ocupará del traslado, instruido desde el púlpito;
la Iglesia bendice a aquel que lleva cargas a su servicio.

se va.

EMPERADOR. Grande y grave es el pecado que cargo sobre mí;
esta importuna chusma de hechiceros me ocasiona serios
[perjuicios.
ARZOBISPO. (*Regresando una vez más, haciendo la más honda reverencia.*) ¡Disculpad, Señor! A este hombre de tan mala fama
le fue concedida la orilla del imperio;[1049] pero sobre este
[caerá la excomunión
si, contrito, no le concedes al alto sitial de la Iglesia
también allí sus diezmos, intereses, donaciones y rentas.[1050]
EMPERADOR. (*Irritado.*) Ese territorio aún no existe, se extiende
[en el fondo del mar.

1048. La décima parte que debían entregar a los señores por los frutos de campos y jardines, por el ganado, por la lana y por los demás productos obtenidos del trabajo con la naturaleza.

1049. A diferencia de los saqueadores, Fausto solo quiere disponer de las condiciones necesarias para sus trabajos de canalización.

1050. Es decir: el Emperador debería hacer que ese «hombre de mala fama» al que le ha sido concedida la orilla haga también sus aportes a la Iglesia.

ARZOBISPO. A aquel que posee derecho y paciencia, también
[le llegará el tiempo.
¡Que la palabra que nos diste conserve todo su vigor!
EMPERADOR. (*Solo.*) Así podría muy bien donar todo el imperio.

QUINTO ACTO[1051]

Región abierta

VIAJERO. ¡Sí!, esos son los umbríos tilos,
en el vigor de su edad.
¡Y he de reencontrarme con ellos
después de tan largo peregrinaje!
¡Es el antiguo lugar;
aquella cabaña que me albergó
cuando la ola, agitada por la tormenta,
me arrojó contra aquellas dunas!
Querría bendecir a mis huéspedes
solidarios, una honrada pareja
que ya en aquellos días era demasiado longeva
para que pueda hoy reencontrarla.
¡Ah! ¡Eran personas piadosas!
¿Toco a la puerta? ¿Llamo con la voz..? ¡Os saludo
si, hospitalarios, disfrutáis
todavía de la dicha de hacer bien!

1051. Al margen de algunas reelaboraciones ulteriores, ya en la primavera de 1825 había concluido Goethe las escenas «Medianoche», «Gran patio delantero del palacio» y «Entierro». En diciembre de 1830 fue compuesta la escena «Barrancos de montaña, bosque, rocas». En la primavera de 1831 se agregaron las escenas «Región abierta», «Palacio. Amplio jardín de recreo, canal rectilíneo» y «Noche profunda». Según conversación con Eckermann del 2/5/1831: «El pensamiento de estas escenas tiene también treinta años de fecha; era de tal importancia, que nunca perdí el interés en ello; pero tan difícil de expresar, que me daba temor. Ahora he logrado ponerme de nuevo en situación, y si la dicha me acompaña, espero escribir de corrido también el cuarto acto» (Eckermann, 2000: 409; trad. correg.).

BAUCIS. (*Viejecita, muy anciana.*) ¡Querido huésped! ¡En voz [baja!; ¡en voz baja!
¡No hagáis ruido!, ¡dejad dormir a mi marido!
Un sueño prolongado le concede al anciano
una pronta acción durante la corta vigilia.

VIAJERO. Di, madre, ¿eres la misma,[1052]
para que pueda darte las gracias
por lo que habéis hecho una vez
para salvar la vida del joven?
¿Eres Baucis, la que se afana
en reanimar la boca medio muerta?

Aparece el MARIDO

¿Eres tú Filemón,[1053] el que tan vigorosamente
arrebató a las olas mi tesoro?[1054]

1052. Es decir: ¿eres realmente la vieja Baucis, de modo que ahora puedas recibir mi agradecimiento?

1053. En la mitología griega, Filemón y Baucis eran un matrimonio célebre por haber sido los únicos de su pueblo que abrieron sus puertas a Zeus y Hermes. Como castigo por la falta de hospitalidad, Zeus decidió destruir el pueblo y a sus habitantes, pero resguardó de tal castigo al matrimonio y su cabaña, que luego se convirtió en templo. Zeus les concedió un deseo, y los ancianos pidieron ser sacerdotes del santuario, estar por siempre unidos y morir al mismo tiempo. Luego de la muerte de ambos, Zeus los convirtió en árboles inclinados uno en dirección al otro. Filemón se transformó en roble; Baucis, en tilo. La historia de los personajes fue elaborada por Ovidio en las *Metamorfosis* (VIII, vv. 611-724). Goethe sostuvo que sus personajes «no tienen nada que ver con aquella famosa pareja de la antigüedad ni con la leyenda que se le anuda. Le he dado a mi pareja esos nombres para acentuar sencillamente sus caracteres. Como las personas son semejantes y las circunstancias también, la igualdad de los nombres produce un efecto muy agradable» (Eckermann, 2000: 414; conversación del 6/6/1831).

1054. Las posesiones del náufrago, para quien entonces los ancianos habían encendido rápidamente un fuego y hecho sonar la campanilla.

Vuestras llamas de raudo fuego,
el tañido de plata de vuestra campanilla...
El desenlace de aquella aventura
estremecedora os fue confiado a vosotros.

Y ahora permitid que me adelante,
que contemple el mar ilimitado;
permitid que me arrodille, que rece;
tengo el pecho tan oprimido...

Avanza sobre la duna.

FILEMÓN. (*A* BAUCIS.) Apresúrate a poner la mesa
allí donde florece, vivaz, el pequeño jardín.
Deja que él corra, que se estremezca,
pues no cree lo que ve.

colocándose de pie junto al VIAJERO

Eso mismo que os maltrató intensamente,
ola tras ola, espumando ferozmente,
lo veis cultivado como un jardín,
lo veis convertido en imagen paradisíaca.
Anciano, ya no estaba en condiciones de actuar,
de ser solidario como antes;
y, en tanto mis fuerzas se desvanecían,
se iba ya lejos la ola.
Los servidores audaces de sagaces señores
cavaron fosas, construyeron diques,
restringieron los derechos del mar,
para reinar en lugar de él.
Mira cómo verdean un prado tras otro,
pastizales, jardines, aldea y bosque...
Pero ven ahora, y disfruta de la comida,
pues pronto nos dejará el Sol...
¡Allá, en la lejanía, pasan velas!

Buscan una dársena segura donde pasar la noche.
Los pájaros conocen su nido,
pues allí se encuentra el puerto.
Así ves, a la distancia,
la espuma azul del mar;
y a derecha e izquierda, en toda su amplitud,
un espacio densamente poblado.

Los tres a la mesa, en el jardín.

BAUCIS. ¿Permaneces callado?, ¿ningún bocado
llevas a la ávida boca?[1055]
FILEMÓN. Él querría saber algo sobre este prodigio;
a ti te gusta tanto hablar...; cuéntale.
BAUCIS. ¡Sin duda!, ¡ha sido un prodigio!
Esto no me da hoy sosiego;
pues todo este asunto
no se desarrolló en forma natural.
FILEMÓN ¿Habrá pecado el emperador[1056]
al concederle la orilla?
¿No lo anunció un heraldo
al pasar, al son de las trompetas?
Cerca de nuestras dunas
se comenzó a hacer pie:
¡tiendas, cabañas...! Pero en el verde
se alzó de pronto un palacio.
BAUCIS. De día, en vano los servidores hacían ruido,
pico y pala, golpe tras golpe;
donde las llamitas se agitaban por la noche

1055. Es decir: a la boca abierta del viajero, ávida por recibir una explicación.

1056. La expresión recuerda la fórmula del derecho político inglés: *Rex non potest peccare* («el rey no puede pecar»).

al día siguiente se alzaba un dique.[1057]
Fueron necesarios sacrificios humanos,
de noche resonaron quejidos de dolor,[1058]
ardores de fuego corrieron hacia el mar;
en la mañana, había un canal.
Él es un impío, y ambiciona
nuestra cabaña, nuestro bosquecillo;[1059]
aunque él se haga pasar por un vecino,
uno debe actuar de manera sumisa.

1057. La descripción de las construcciones, que a los ojos de Baucis presentan rasgos malignos, remite a una técnica basada en el empleo de máquinas. A propósito de estas dice también el personaje de la «Bella Buena», al final de los *Años itinerantes de Wilhelm Meister*: «Los progresos mecánicos me atormentan constantemente. Las máquinas son como una tempestad que tarde o temprano estallará ocasionándonos la ruina. [...] Mire usted estos valles en los que discurre una existencia venturosa de la cual ha tenido usted una muestra al entrar en contacto con este aseado pueblo. Todo esto iría hundiéndose lentamente. Aquel desierto desolado al que costó siglos dar vida y poblar retornaría a su primitiva soledad» (Goethe, 2006: 1532 y s.). La contraposición entre la calma idílica del valle y la perspectiva infernal de un mundo gobernado por la producción mecánica coincide en más de un punto con la oposición entre la existencia serena y atemporal de Filemón y Baucis y la construcción de diques, basada, como se dice en el verso siguiente, en «sacrificios humanos». El empleo de máquinas de vapor era frecuente, ya a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en la minería, en la construcción de canales y en los trabajos para ganar tierra al mar con el propósito de producir drenajes. Goethe, que disponía de informaciones precisas acerca de la aplicación de estas máquinas, usó para designarlas la expresión, corriente en la época, de «máquinas de fuego» (*Feuermaschinen*); cf., p. ej., la carta de Goethe a Voigt del 12/9/1790.

1058. En la autobiografía –publicada en 1782– de Friedrich von Brenkenhof, quien condujo el desagote de los pantanos de Prusia Occidental por encargo de Federico II, se dice que el canal que va de Warthe a Netze, de solo 36 km de extensión, fue construido en 16 meses y costó la vida de 1500 personas.

1059. El «impío» infringe el noveno mandamiento, de acuerdo con el Decálogo mosaico: «No desearás la casa de tu prójimo [...] ni cosa alguna que a él le pertenezca» (Éxodo 20, 17).

FILEMÓN. ¡Pero nos ha ofrecido
una bella propiedad en la tierra nueva!
BAUCIS. ¡No confíes en el mensajero de las aguas,[1060]
mantente firme en tu sitial elevado!
FILEMÓN. ¡Vamos a la capilla!
Para contemplar la última vista del Sol.
¡Toquemos la campana, pongámonos de rodillas, oremos!
Y confiemos en nuestro viejo Dios.

1060. La alusión es oscura, y acaso podría remitir al mensajero enviado por Fausto desde la orilla. Se ha sugerido también ver en el término *Wasserboten* una errata por *Wasserboden:* «el terreno acuoso». En cualquier caso, el ámbito marítimo se contrapone, en su inestabilidad, con la firmeza que recomienda Baucis a Filemón.

PALACIO[1061]

Amplio jardín de recreo, canal rectilíneo[1062]

1061. El palacio, con su jardín de recreo, es el escenario contrapuesto a la cabaña y el pequeño jardín de Filemón y Baucis. La oposición *palacio / cabaña* es un motivo fundamental de este acto, que incluye alusiones políticas; cf. la arenga pronunciada por Chamfort en 1782 a las tropas de la Revolución Francesa: «Guerra a los palacios, paz a las cabañas». El motivo se remonta a autores antiguos, como Horacio, Virgilio y Séneca, en quienes la existencia modesta y simple en las cabañas constituye la antítesis moralmente positiva de la corrupción de la vida palaciega; la oposición había sido actualizada, durante el siglo XVIII, por el drama burgués –cf. *Emilia Galotti* (1772), de Lessing–. El palacio de Fausto no se opone solo a la cabaña de los ancianos, sino también a las casas de los trabajadores (cf. vv. 11121 y s., 11225 y ss.). Una recuperación tragicómica del motivo aparece en boca de Mefistófeles mientras los lémures cavan la tumba destinada a Fausto: «Desde el palacio a la estrecha casa: / de un modo así de estúpido va a parar todo, al fin» (vv. 11529 y s.). El deseo de apoderarse de la cabaña de Filemón y Baucis demuestra la voluntad de poder de Fausto, que siente como una amenaza a su potestad la existencia de un diminuto espacio sustraído a su dominio; cf. la declaración del propio personaje: «Así es que nos atormenta del modo más duro / sentir, en medio de la riqueza, lo que nos falta. [...] La determinación de una voluntad todopoderosa / se rompe aquí contra esta arena» (vv. 11251 y ss.).

1062. Para la representación de su *Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters* («Prólogo para la apertura del Teatro de Berlín») explicó Goethe en 1821: «Por jardín de recreo entiendo aquí un lugar de diversión dispuesto más de acuerdo con una sensibilidad de la naturaleza arquitectónica y regulada que con una libre; y aconsejaría elegir como modelo uno de finales del siglo XVI», «que Schinkel podría contruir espléndidamente para el presente propósito» (WA I 13.2, 204 y s.). Karl Friedrich Schinkel había erigido en 1826, en el parque de Sans-Souci, el castillo de Charlottenhof, cuyo jardín de recreo, inspirado en modelos renacentistas, estaba delimitado por un canal rectilíneo. Schöne (FA VII/2, 720) reconoce un trasfondo político para esta concepción: para los contemporáneos de Goethe, la libre irregularidad de los jardines ingleses era la expresión de un ánimo antifeudal y burgués, en contraposición con las edificaciones geométricas que –tal como ocurría con el parque de Versalles– funcionaban como emblemas del orden social absolutista.

FAUSTO *muy anciano,*[1063] *paseándose caviloso*

LINCEO,[1064] EL VIGÍA DE LA TORRE. (*A través de la bocina.*) El Sol se
entran animados al puerto.[1065] [pone, los últimos barcos
Un gran bote está a punto
de llegar a través del canal.
Los coloridos banderines ondean alegremente,
los rígidos mástiles se hallan dispuestos;
contigo se considera bienaventurado el contramaestre,
la dicha te saluda a esta edad avanzada.[1066]

Suena la campanita en la duna[1067]

FAUSTO. ¡Maldito sonido![1068] De manera harto deshonrosa

1063. En conversación con Eckermann del 6/6/1831, sostiene Goethe que «Fausto, tal como aparece en el quinto acto [...] debe tener, en mi intención, cien años justos, y no sé si convendría decirlo expresamente en cualquier parte» (Eckermann, 2000: 414).

1064. Como en la escena «Patio interno de un castillo», en el tercer acto, el vigía lleva aquí el nombre mítico de Linceo. No es posible establecer una identidad clara entre ambos personajes.

1065. Habría que imaginar este puerto situado al borde del terreno ganado al mar. Los barcos tienen que detenerse en el puerto marítimo; allí las personas y las mercancías son traspasados a botes, de modo que puedan circular por el canal.

1066. Estas palabras de Linceo reciben un matiz irónico a la luz de lo que sigue.

1067. El sonido de la campanita muestra la conexión directa entre esta escena y la anterior, en la cabaña de Filemón y Baucis.

1068. Jaeger (2005: 397) contrapone estas palabras con las que abren la escena inicial de este primer acto: «Si la primera escena comenzaba con el "¡sí!" del peregrino, esta afirmación es refutada con las primeras palabras, muy características, de Fausto en la segunda escena. A la tesis de la afirmación del mundo suceden, como antítesis, la negación y maldición de la realidad concreta. En la maldición se expresa de manera precisa la relación consecuentemente destructiva de Fausto con el mundo. Si en la arcádica primera escena del V acto aún podía percibirse la armonía entre hombre y mundo, en la segunda escena articula Fausto aún la disonancia existencial entre yo y realidad».

me hiere, como un pérfido disparo;
ante los ojos, mi reino es infinito,
pero a mis espaldas me perturba el enfado;
me recuerda, con sus tañidos envidiosos,[1069]
que mi sublime posesión no es limpia;
el campo de los tilos, la choza marrón,
la iglesia en ruinas no son míos.
Y si quiero recomponerme allí,
me estremezco frente a extrañas sombras,
es una espina para los ojos, una espina para mis plantas.[1070]
¡Oh! ¡Si me encontrara muy lejos de aquí!

VIGÍA. (*Igual que arriba.*) ¡Cómo navega la colorida barca!
¡Impulsada por la fresca brisa vespertina!
¡Cómo se amontona su diestra marcha
en cofres, cajas, sacos!

Una magnífica barca, ricamente cargada de productos variados, procedentes de regiones lejanas.

MEFISTÓFELES. LOS TRES COMPAÑEROS PODEROSOS

CORO.

Aquí arribamos,
ya estamos aquí.

1069. El que siente envidia es, naturalmente, Fausto. Pero la expresión *neidisch* («envidioso») puede aplicarse también a un objeto que se sustrae a la mirada o a la posesión.

1070. Alusión al pasaje de Números en que se cuenta el modo en que fue dividida la propiedad de la tierra prometida, y en que Yahvé recomendó la expulsión de los pobladores originarios del territorio: «Mas si no arrojáis lejos de vosotros a los habitantes de la tierra, los que hayáis dejado en medio de vosotros vendrán a ser espinas en vuestros ojos y zarzas en vuestros costados; os hostilizarán en la tierra que vais a habitar, y os trataré a vosotros como había pensado tratarlos a ellos» (Números 35, 55-56). El pasaje presenta correspondencias con el afán despótico de Fausto de expulsar a los ancianos.

¡Salve, señor,
patrón![1071]

Desembarcan, los productos son transportados a tierra.

MEFISTÓFELES. Así, nos hemos puesto a prueba,
y estaremos complacidos si el patrón lo alaba.
Partimos con solo dos barcos,
ahora hemos vuelto al puerto con veinte.
Las grandes cosas que hicimos
pueden verse en nuestro cargamento.
¡El mar libre libera al espíritu,[1072]
quién sabe allí qué significa reflexionar!
Solo sirve una rápida maniobra:
uno captura el pez, un barco captura,
y cuando es amo de tres
entonces trata de enganchar el cuarto;
y luego ya le va mal al quinto,
si uno tiene el poder, tiene el derecho.
Se pregunta por el *qué*, y no por el *cómo*.
No tenía que saber nada de navegación:
guerra, comercio y piratería
son una trinidad indisociable.

LOS TRES COMPAÑEROS PODEROSOS.
¡Ni agradecimiento ni salutación!
¡Ni salutación ni agradecimiento!
Como si le trajéramos
pestilencia al señor.
Nos pone

1071. Patron: aquí, el propietario de un barco, o aquel que ejerce la función de supervisar el barco y su carga.

1072. Mefistófeles habla como líder de la banda de filibusteros, expresando ideas por otra parte muy afines a las potencias colonialistas. En la consigna «si uno tiene el poder, tiene el derecho» vemos sintetizada la *Realpolitik* mefistofélica, acorde con el proceder de los Tres Poderosos.

una cara repulsiva;
el bien propio de un rey
no lo complace.

MEFISTÓFELES.

¡No esperéis
otra recompensa!
Habéis tomado ya
vuestra parte de esto.

LOS COMPAÑEROS.

Esto es solo
por el prolongado lapso;[1073]
todos exigimos
una parte igual.

MEFISTÓFELES.

¡Primero, poned en orden allá arriba,
sala tras sala,
los preciosos bienes
en su totalidad!
Y cuando vea
el rico espectáculo,
cuando lo calcule todo
con mayor exactitud,
se mostrará
sin duda generoso
y dará a la flota
una fiesta tras otra.
Los pájaros multicolores[1074] vendrán mañana,
me ocuparé de ellos del mejor modo.

1073. El término *Langeweile* («tedio») debería ser entendido aquí, según Schöne (FA VII/2, 724) como «*lange Weile*»: en referencia al «prolongado lapso» transcurrido en alta mar.

1074. Die bunten Vögel: en el contexto de la fiesta prometida por Mefistófeles, las prostitutas (*Hurenvögel*; del medio alto alemán «*vogelen*», «aparearse»), ataviadas con vestimentas coloridas.

se llevan el cargamento.

MEFISTÓFELES. (*A* FAUSTO.) Con frente grave, con mirada sombría
recibes tu sublime fortuna.
La alta sabiduría es coronada,
la orilla está reconciliada con el mar;
de la orilla recibe el mar, solícito,
a los barcos, para una veloz travesía.
Di, pues, que aquí, desde el palacio,
tu brazo abarca el mundo entero.
Desde este lugar partió,
aquí se alzó la primera casa de tablones;[1075]
fue abierto un foso allí
donde el remo salpica, laborioso.
Tu alta inteligencia, el esmero de los tuyos
conquistaron el premio del mar, de la tierra.
Desde aquí...

FAUSTO. ¡El maldito *aquí*!
Eso es, precisamente, lo que me pesa de un modo detestable.
Debo decírtelo a ti, que eres tan hábil:
¡tengo el corazón lleno de punzadas,
me resulta imposible tolerarlo!
Y, al decirlo, me avergüenzo de mí.
Aquellos viejos deberían irse,
yo desearía instalarme donde están los tilos;
esos pocos árboles, que no me pertenecen,
me echan a perder la posesión del mundo.
Allí, para mirar en derredor, querría
de rama en rama construir andamios;[1076]
querría abrir un amplio campo a la mirada,
para ver todo lo que hice,

1075. Es decir, la primera cabaña destinada a los trabajadores.
1076. Para la construcción de la atalaya (v. 11344).

para abarcar con una sola ojeada
la obra maestra del espíritu humano,
que, con aguda inteligencia, ha conquistado
para los pueblos un vasto espacio habitable.[1077]

Así es como nos atormenta del modo más duro
sentir, en medio de la riqueza, lo que nos falta.
El sonido de la campanilla, el aroma de los tilos
me envuelven como en la iglesia y en la tumba.
La decisión de una voluntad todopoderosa
se rompe aquí contra esta arena.
¡Cómo me libero de ese pensamiento!
Suena la campanilla, y me enfurezco.

MEFISTÓFELES. ¡Naturalmente! Un gran disgusto
tiene que amargarte la vida.
¡Quién lo niega! A todo oído noble
le resulta odioso el reiterado campaneo.[1078]
Y el maldito ding, dong, dang,
que oscurece el despejado cielo del atardecer,
se entremete en todos los acontecimientos,

1077. En referencia al propio Fausto, quien, con su actividad, continuaría conquistando tierras habitables para los residentes. La declaración parece un autoengaño, en la medida en que la apropiación de la cabaña de Filemón y Baucis no guarda relación con tales planes filantrópicos.

1078. De acuerdo con Schöne (FA VII/2, 724) esto no encierra solo una alusión a la creencia popular en que el sonido de las campanas de la devoción espanta a los demonios, sino también al hecho de que ese sonido también molestaba al propio Goethe; cf. carta a Charlotte von Stein del 12/5/1782: «Vivo frente a la iglesia; es una situación espantosa para alguien que no reza encima de este o de aquel monte, y que tampoco tiene horas fijas para venerar a Dios. Comienzan a hacer tañer [las campanas] ya desde temprano, a las cuatro, y tocan el órgano de tal modo que tengo que dejar [de escribir], pues no puedo reunir mis pensamientos».

desde el primer baño[1079] hasta la tumba,
como si, entre el ding y el dong,
la vida fuera un sueño que deja de tañer.

FAUSTO. La resistencia, la obstinación
echan a perder la más espléndida conquista,
de modo que, ante este profundo, intenso padecimiento,
uno tiene que cansarse de ser justo.[1080]

MEFISTÓFELES. ¿Por qué, entonces, has de sentirte aquí inhibido?
¿No tienes que colonizar[1081] desde hace tiempo?

FAUSTO. ¡Ve, pues, y quítalos de en medio![1082]
Conoces la bella y pequeña finca
que destiné a esos ancianos.

MEFISTÓFELES. Hay que llevarlos y colocarlos sobre el suelo.
Antes de que se vuelva la cabeza, ya estarán en pie otra vez;
una vez dejada atrás la violencia,
una bella residencia los reconciliará.

Emite un silbido estridente.
Entran LOS TRES.

MEFISTÓFELES. ¡Venid, que el señor lo ordena!
Y mañana habrá una fiesta para la flota.

LOS TRES. El viejo señor nos recibió mal,
es justo que tengamos una fiesta.

1079. El bautismo.

1080. Es decir: en la medida en que se siente atormentado por el sonido de las campanas (!), Fausto siente que no tiene por qué continuar procediendo de manera justa con los ancianos.

1081. *Kolonisieren*: aquí, en el sentido de volver arable o comenzar a cultivar un terreno hasta entonces no aprovechado.

1082. La ambigüedad de la expresión (en alemán, «So geht und schafft sie mir zur Seite!») justifica que Mefistófeles haya podido (o querido) entenderla como una incitación a liquidar a los ancianos.

MEFISTÓFELES. (*A los espectadores.*) También aquí ocurre lo que
[ocurrió hace tiempo,
pues existió ya la viña de Nabot. (I REYES, 21).[1083]

1083. En I Reyes, 21 se cuenta la historia de Nabot, quien se negaba a cederle a Ajab, rey de Samaria, la viña heredada de sus padres a cambio de plata o de un mejor huerto. Jezabel, la mujer de Ajab, se encargó entonces de difamar a Nabot, y sobornó a dos hombres para que atestiguaran en contra de él, de modo que Nabot fue sacado de la ciudad y apedreado. Una vez asesinado el legítimo dueño, Ajab tomó posesión de la viña anhelada.

Noche profunda

LINCEO, EL VIGÍA DE LA TORRE. (*Cantando desde la atalaya del castillo.*)

Nacido para ver,
encargado de observar,[1084]
asignado a la torre,
me agrada el mundo.
Miro la lejanía
y veo en la cercanía
la Luna y las estrellas,
el bosque y el corzo.
Así es que veo en todo
el eterno encanto,
y así como eso me complace
me complazco a mí mismo.
¡Ojos dichosos,
todo lo que habéis visto,
como quiera que fuese,
fue tan bello!

Pausa

No solo para deleitarme
he sido colocado aquí;
¡qué espantoso horror
me amenaza desde el mundo sombrío!
Veo centellear chispas
a través de la noble noche de los tilos;
con creciente intensidad se enciende un fuego
avivado por la corriente de aire.
¡Ay!, arde el interior de la cabaña,

1084. Goethe establece aquí una distinción entre el acto de ver (*Sehen*), espontáneo e irreflexivo, y la observación (*Schauen*), que apunta a descubrir intencionalmente la esencia subyacente a los fenómenos.

que se alzaba mohosa y húmeda;
demandan pronto auxilio,
pero no hay ningún medio de salvación.
¡Ay!, ¡los buenos ancianos,
que antes cuidaban tanto del fuego,
son ahora presa de la humareda!
¡Qué horrible acontecimiento!
¡Llamea la llama, al rojo vivo
está la negra edificación enmohecida!;
¡si tan solo se hubiese salvado esta buena gente
de este infierno ferozmente abrasado!
Leves lenguas de fuego ascienden, cual rayos,
entre las hojas, entre los gajos;
secas ramas, que arden vacilantes,
pronto se abrasan y se precipitan.
¡Por qué, ojos míos, tenéis que percibir esto!
¡Por qué debo tener una vista tan aguda!
La pequeña capilla se derrumba
por la caída y el peso de las ramas.
Ya las copas han sido alcanzadas
por las agudas y serpenteantes llamas;
hasta la raíz arden los huecos troncos
de color púrpura al abrasarse...

Pausa prolongada, canto

Lo que se ofrecía antes gratamente a la mirada
se ha desvanecido, llevándose siglos.[1085]

FAUSTO. (*En el balcón, frente a las dunas.*) ¿Qué es ese quejum-
[broso canto que llega desde arriba?

1085. En referencia a los tilos, se sugiere que, junto con ellos, se esfumaron los siglos en que los árboles crecieron y vivieron; en relación con la cabaña y la capilla, se alude a que, junto con estas, se ha ido también el viejo mundo al que pertenecían tanto las dos construcciones como los ancianos.

La palabra está aquí, el sonido llega demasiado tarde.
Mi vigía se lamenta; a mí, en mi interior,
me amarga la acción impaciente.
Pero si los altos tilos fueron destruidos,
y solo queda el horror de unos troncos a medias carbonizados,
pronto se construye una atalaya
para observar hacia lo infinito.
Allí veo también la nueva morada
que encierra a aquella vieja pareja
que, reconociendo mi generosa atención,
disfruta alegre de sus días tardíos.

MEFISTÓFELES Y LOS TRES. (*Abajo.*) Aquí venimos, a toda prisa;
¡disculpad!, esto no se desarrolló plácidamente.
Tocamos a la puerta, la golpeamos,[1086]
y seguía sin abrirse;
la sacudimos, seguimos golpeándola,
y cayó la podrida puerta;
llamamos a gritos y lanzamos serias amenazas,
pero no encontramos quien nos oyera.
Y, como sucede en tales casos,
no oían, no querían oír;
pero nosotros no titubeamos
y te los sacamos del camino.[1087]
La pareja no se afligió mucho,
ambos cayeron exánimes, dominados por el terror.
Un extranjero, que se escondía allí
y quería pelear, quedó tendido.
Durante el corto tiempo de la fiera lucha,
el heno fue inflamado por los carbones que estaban esparcidos
en derredor. Ahora el fuego arde libremente
como una hoguera para esos tres.

1086. Acaso en alusión a Mateo 7, 7: «Pedid y se os abrirá; buscad y hallaréis; llamad y se os abrirá».

1087. La expresión es eufemística.

FAUSTO. ¡Fuisteis acaso sordos a mis palabras!
Quería un canje, no un atraco.
Que este golpe imprudente y salvaje
reciba mi maldición; ¡distribuidla entre vosotros!

CORO.
Resuena la vieja sentencia, la sentencia:
¡obedece al poder de buen grado!
Y si eres osado, y has de ponerte a prueba,
arriesga tu casa, tu hacienda y... tu vida.

Se va.

FAUSTO. (*En el balcón.*) Las estrellas ocultan su centelleo y su brillo,
el fuego se aplaca y arde débilmente;
una brisa estremecedora lo atiza,
y me trae humo y vapor.
¡Pronto ordenado, demasiado pronto ejecutado...!
¿Qué es eso que se acerca flotando, semejante a una sombra?

Medianoche

Aparecen cuatro MUJERES GRISES.[1088]

PRIMERA. Me llamo Escasez.
SEGUNDA. Me llamo Culpa.[1089]
TERCERA. Me llamo Inquietud.[1090]
CUARTA. Me llamo Miseria.
LAS TRES. La puerta está cerrada, no podemos entrar;
allí vive un rico, no queremos ingresar.
ESCASEZ. Entonces me vuelvo sombra.
CULPA. Entonces me disuelvo en la nada.
MISERIA. Se aparta de mí el rostro putrefacto.
INQUIETUD. Vosotras, hermanas, no podéis ni queréis entrar.

1088. Las cuatro mujeres grises recuerdan a las enviadas celestiales que, en los misterios cristianos, intentaban convertir a los pecadores ante la proximidad de la muerte.

1089. Schöne (FA VII/2, 733), el término *Schuld* no debería ser entendido en un sentido moral (en consonancia con el término latino *culpa*), sino también en el material (en cuanto *debitum*, «deuda»); esto último en vista de la explotación laboral y económica llevada a cabo por Fausto en la segunda parte de la obra.

1090. De acuerdo con Hederich (1770: 814), la diosa romana *Cura* habría sido «una diosa de la inquietud y el desasosiego»; a propósito de las *Curae*, se dice allí que «fueron diosas vengadoras de los antiguos, que [...] deben ser consideradas ante todo como la mala conciencia de los seres humanos». Según se comenta en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, la conciencia tiene que ser «despertada y [...] sosegada. Despertada cuando la conciencia permanecía roma, inactiva y estéril, sosegada cuando una existencia atormentada amenazaba con amargar la vida. Y es que la conciencia está a menudo muy cercana a la preocupación [*Sorge*], la cual puede caer en ocasiones en el abatimiento cuando por nuestra propia culpa hemos hecho un mal a nosotros mismos o a otras personas» (Goethe, 2006: 1200). Según Schöne (FA VII/2, 734), aquí la Inquietud debe ser asimismo «sosegada»: como el propio personaje alegórico afirma, «Los hombres son ciegos durante toda su vida», en la medida en que se ven acosados por el desasosiego.

La Inquietud se deslizará a través del ojo de la cerradura.[1091]

Desaparece INQUIETUD.

ESCASEZ. Vosotras, hermanas grises, alejaos de aquí.
CULPA. Muy cerca, a tu lado, permanezco unida a ti.
MISERIA. Muy cerca de tus talones te acompaña la miseria.
LAS TRES. ¡Pasan las nubes, se desvanecen las estrellas!
¡Allá atrás, allá atrás! ¡Desde la lejanía, desde la lejanía
viene ella, nuestra hermana; viene ella... la Muerte!
FAUSTO. (*En el palacio.*) Vi venir a cuatro, y se fueron solo tres.
No pude entender el sentido de sus palabras.
Sonaba como si dijeran: Miseria;
siguió una palabra que rimaba: Muerte.[1092]
Era un sonido hueco, espectral, apagado.
No he conseguido aún abrirme camino hasta un espacio libre.
Si pudiera alejar de mi sendero la magia,
olvidar por completo las fórmulas de hechicería,
si me presentara ante ti, naturaleza, como un mero hombre,
entonces sí que valdría la pena existir como un ser humano.

Es lo que era antes de ponerme a buscar entre las sombras,
de maldecirnos, con palabra sacrílega, a mí mismo y al mun- [do.
Pero el aire está tan lleno de tales fantasmas
que nadie sabe cómo habrá de evitarlos.
Aun cuando un día nos sonríe, despejado y sensato,
la noche nos atrapa en las redes del sueño;
regresamos alegres del campo joven,
un pájaro grazna; ¿qué grazna? Adversidad.[1093]

1091. Según la superstición popular, el ojo de la cerradura es un lugar por el que pueden introducirse fuerzas mágicas, demonios y espíritus.
1092. En alemán, «miseria» (*Not*) y «muerte» (*Tod*) efectivamente riman.
1093. Desde la Antigüedad, la superstición popular consideraba el graznido de los cuervos un anuncio de desgracia y muerte.

Seducidos de la mañana a la noche por las supersticiones,
vemos señales, apariciones, advertencias.
Y, así, atemorizados, estamos solos.
La puerta cruje, y nadie entra.

asustado

¿Hay alguien ahí?
INQUIETUD. La pregunta exige un «¡Sí!».
FAUSTO. Y tú, ¿quién eres, pues?
INQUIETUD. Aquí estoy.
FAUSTO. ¡Aléjate!
INQUIETUD. Estoy en el lugar indicado.
FAUSTO. (*Primero, enfurecido; luego, apaciguado, para sí.*) Actúa con [cautela, y no pronuncies ninguna fórmula mágica.[1094]
INQUIETUD.
Si ningún oído me escuchara,
debería resonar, al menos, en el corazón;
bajo formas cambiantes
ejerzo un enorme poder.
Por los senderos, sobre las olas,
soy el compañero eternamente temeroso,[1095]
siempre encontrado, nunca buscado,
tan adulado como maldecido.
¿No has conocido nunca a la Inquietud?
FAUSTO. Solo he corrido a través del mundo;
he aferrado por los cabellos cada deseo,
dejaba que se fuera lo que no me satisfacía;
dejaba huir lo que se me escapaba, lo dejaba huir.

1094. La indicación escénica precedente pone en claro que estas palabras no se dirigen a la Inquietud, sino al propio Fausto.
1095. La propia Inquietud, como una eterna acompañante de los seres humanos, que continuamente los atemoriza y angustia.

Tan solo he deseado y tan solo he cumplido mis deseos,
y he deseado otra vez, y así, con poder,
he atravesado mi vida; primero, en forma grande y pujante,
pero ahora atinada y cautelosa.
Conozco bastante bien el globo terráqueo.
En cuanto al más allá, nos está cerrada la perspectiva;[1096]
¡necio es aquel que dirige hacia allí los ojos, pestañeando,[1097]
y se imagina que, sobre las nubes, está su semejante![1098]
Que el hombre se mantenga firme y mire a su alrededor;
este mundo no es mudo para el hombre hábil.[1099]
¡Para qué quiere vagar por la eternidad!
Lo que él conoce se deja asir.
Que recorra así sus días sobre la Tierra;
si los fantasmas lo acosan, que siga su camino,
en su avance encontrará aflicción y dicha;
¡él, que en todo momento se halla insatisfecho!

INQUIETUD.

A aquel al que coloco bajo mi poder
el mundo entero no le sirve de nada;
una eterna sombra se cierne sobre él,
el Sol no sale ni se pone;

1096. El verso remite a la primera parte, vv. 1660 y ss.

1097. Cf. vv. 4702 y s., en que Fausto aparta su mirada de la luz del Sol, que lo enceguece.

1098. El verso suena como una inversión de Gén. 1, 26: «Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra propia semejanza».

1099. Cf. la conversación con Eckermann del 25/2/1824: «El tema de la inmortalidad [...] es propio para gentes distinguidas, y, sobre todo, para señores que no tengan nada que hacer. Pero un hombre trabajador, que cree hacer algo serio aquí abajo, y que, por tanto, tiene que esforzarse, obrar y luchar a diario, deja en paz la vida futura y procura hacer labor útil y provechosa en esta. Además, estos pensamientos de inmortalidad son propios de aquellos para quienes la vida no ha sido muy pródiga en punto a felicidad» (Eckermann, 2000: 74).

aunque sus sentidos externos[1100] estén perfectos
moran tinieblas en su interior,
y de todos los tesoros no sabe
cómo tomar posesión.
Dicha y desdicha se convierten en fastidio,
padece hambre en medio de la abundancia;
ya se trate de delicia o de tormento,
él posterga todo para el día siguiente;
tan solo tiene en cuenta el futuro,
y así nunca está listo.

FAUSTO. ¡Cállate! ¡No habrás de abordarme de ese modo!
No quiero oír tales sandeces.
¡Vete! Esta mala letanía
podría encandilar al hombre más inteligente.

INQUIETUD.
¿Ha de partir, ha de venir?
Ya no es dueño de tomar la decisión;
en medio del camino emprendido,
vacila y anda a tientas a pasos cortos,
se pierde cada vez más,
ve todas las cosas con desconfianza,
siendo importuno para sí mismo y los demás,
aspirando y sofocándose,
no sofocado aún y sin vida,
ni desesperado ni resignado.
Este rodar incesante,
este doloroso dejar hacer, este enojoso deber,
ya liberar, ya reprimir,
un sueño a medias y una mala reparación,
lo paralizan en su lugar
y lo disponen para el infierno.

1100. Es decir, los sentidos destinados a la percepción del mundo externo.

FAUSTO. ¡Espectros malignos!, así tratáis
mil veces al género humano;
hasta los días indiferentes convertís
en un repulsivo caos de enmarañados tormentos.
Uno difícilmente se deshace, lo sé, de los demonios,
el riguroso lazo espiritual[1101] no puede ser desatado;
pero no he de reconocer tu poder, ¡oh, Inquietud!,
que crece en forma imperceptible.

INQUIETUD.
¡Siéntelo ahora que, rápidamente,
me aparto de ti con una maldición!
¡Los hombres son ciegos durante toda su vida;
ahora, Fausto, lo serás tú en el final!

le sopla en el rostro.[1102]

FAUSTO. (*Ciego.*) La noche parece penetrar cada vez más pro-
[fundamente,
solo en mi interior resplandece una luz clara;[1103]

1101. Es decir, el lazo que une al espíritu humano al mundo de los demonios.

1102. En la tradición mitológica era frecuente atribuir al aliento de los demonios la capacidad de enceguecer o aniquilar a los hombres. Aquí, el aliento de la Inquietud actúa de manera inversa al de Yavé en Gén. 2, 7: «Entonces Yavé Dios formó al hombre del polvo de la tierra, le insufló en sus narices un hálito de vida y así llegó a ser el hombre un ser viviente».

1103. Este pasaje se encuentra entre los más controvertidos del *Fausto*. Los intérpretes perfectibilistas –es decir, los que sostienen la tesis de que el camino formativo de Fausto avanza continuamente en dirección a un estadio más puro y elevado– lo entienden en el sentido de que la ceguera física de Fausto se ve aquí compensada por una comprensión intelectual o espiritual más elevada y, por ende, con el acceso a un nivel humano superior (cf., como expresiones diversas de esta modalidad de lectura, Emrich, 1981; Staiger, 1982; Arens, 1989). Contradice ya una tesis tal la aversión de Goethe ante cualquier disposición introvertida; también su énfasis –cf. aquí la figura de Linceo–

lo que concebí, me apresuro a ejecutarlo;
solo la palabra del señor tiene peso.
¡Abandonad el lecho, servidores! ¡Uno tras otro!
Ejecutad de manera eficaz lo que ingenié con audacia.
¡Tomad las herramientas, moved la pala y la laya!
Hay que terminar de inmediato las tareas en el espacio jalonado.
Al orden estricto, al rápido esfuerzo
les sigue la más bella recompensa;
para que se termine la obra más grandiosa,
basta un espíritu por cada mil manos.

sobre la importancia de la vista, en cuanto agente de la reconciliación entre el mundo externo y el interno. Cf. Bergstraesser (1949: 34 y s.): «El ojo es el agente de la reconciliación entre la experiencia interna y la externa. Es la sede de la creación de un lenguaje de imágenes a través del cual el microcosmos humano concreta el universo latente en el hombre. En consecuencia, para Goethe, el acto de ver posee un significado religioso; el elogio de los ojos que hace Linceo en el V acto del segundo *Fausto* expresa la concepción religiosa de la naturaleza como manifestación divina; a través de ella, su interioridad religiosa se reconciliaba con su sensibilidad para el fenómeno vivo, y su personalidad se desarrollaba hacia la integración». La conducta posterior de Fausto –p. ej., la «ceguera» que lo lleva a tomar por trabajadores a los lémures, y a la tumba que estos cavan por un vasto trabajo de canalización– muestra en una ironía trágica cuán poco luminosa es la luz interior en cuya existencia creen el personaje y los perfectibilistas, en contradicción con las posiciones del autor y su obra.

Gran patio delantero del palacio

Antorchas

MEFISTÓFELES. (*Como capataz*[1104].)
¡Venid, venid! ¡Aquí, aquí!,
temblorosos lémures;
¡seres intermedios, hechos
de ligamentos, tendones y huesos!

LÉMURES[1105]. (*A coro.*)
Nos ponemos de inmediato a tus órdenes,
y, según hemos a medias escuchado,
se trata, según parece, de un terreno vasto
que habremos de recibir.

Aquí están las estacas puntiagudas,
la larga cadena para medir;[1106]
para qué fuimos llamados
es algo que hemos olvidado.

MEFISTÓFELES. ¡Aquí no es preciso ningún empeño artístico; proceded tan solo según vuestras medidas!

1104. No queda claro si Mefistófeles cumple aquí una función que le ha sido asignada previamente, o si –de un modo parecido a lo que ocurría con su aparición como bufón en el I acto– está actuando en lugar del «verdadero» capataz, sin que Fausto, ahora ciego, logre percibirlo.

1105. En la Roma tardía, el término designaba a unos espíritus del mal que actuaban durante la noche. El propio Goethe describió la representación de unos lémures en el bajorrelieve de una tumba en Cumae, en el sur de Italia, en su ensayo *Der Tänzerin Grab* («La tumba de la bailarina», 1812).

1106. Un instrumento usual en la agrimensura, que procedía de acuerdo con las reglas de la triangulación. Para los lectores de la época, la alusión podía muy bien recordar las mediciones emprendidas en Francia por César-François Cassini de Thury, cuya *Carte de la France 1 : 86400* fue la base para la reestructuración del país en 83 departamentos, realizada por el gobierno revolucionario.

Que el más alto se extienda cuan largo es,
y vosotros, levantad el césped alrededor.
¡Como lo hicieron para nuestros padres,
cavad un rectángulo oblongo!
Desde el palacio a la estrecha casa:
de un modo así de estúpido va a parar todo, al fin.

LÉMURES. (*Cavando con gestos grotescos.*)

Yo era tan joven, y vivía y amaba,[1107]
me parecía que eso era muy dulce;
allí donde había música jovial y diversión
se agitaban mis pies.

Ahora la pérfida vejez
me ha golpeado con su muleta;
he tropezado en la puerta de la tumba,
¡por qué se hallaba abierta!

FAUSTO. (*Saliendo del palacio, tantea los marcos de la puerta.*)

¡Cómo me deleita el tintineo de las layas!
Es la multitud, que me obedece,
que reconcilia a la tierra consigo misma,
que pone sus límites a las olas,
que rodea el mar con un rígido lazo.

MEFISTÓFELES (*Aparte.*) Tú te estás esforzando solo para noso-
con tus diques, tus muelles; [tros,
pues le preparas ya a Neptuno,
el demonio de las aguas, un gran banquete.

1107. El canto de los lémures se basa en la célebre canción de los enterradores, en *Hamlet* V, 1; o, más precisamente, en la versión atribuida a Lord Vaux, e incluida en las *Reliques of Ancient English Poetry*, de Percy. Las estrofas 1 y 3 dicen: «I lothe that I did love, / In youth that I thought swete: / As time requires for my behove / Me thinkes they are not mete. [...] For Age with steling steps / Hath clawde me with his crowch, / And lusty Youthe awaye he leapes, / As there had bene none such» (Percy, 1765: I, 161).

En cualquier forma estáis perdidos;
los elementos están confabulados con nosotros,
y todo apunta a la aniquilación.

FAUSTO. ¡Capataz![1108]

MEFISTÓFELES. ¡Aquí!

FAUSTO. ¡Por todos los medios posibles,
consigue multitud de trabajadores![1109]
¡Aliéntalos a través del goce y el rigor!;
¡paga, atrae, atrapa![1110]
Quiero recibir un informe cada día
sobre cómo se amplía el foso ya emprendido.

MEFISTÓFELES. (*A media voz.*) No se habla, según me han informado,
de un foso, sino de una fosa.[1111]

FAUSTO. Junto a la montaña se extiende un pantano
que apesta todo lo logrado;
retirar la pestilente ciénaga
sería el último, el supremo logro.
Les abro espacio a muchos millones para que moren,
no seguros, por cierto, pero sí activos y libres.

1108. No resulta claro si Fausto, ya ciego, se dirige aquí a Mefistófeles o al «verdadero» capataz.

1109. En el v. 11503, Fausto empleaba el término «servidores» (*Knechte*); aquí, en cambio, habla de «trabajadores» (*Arbeiter*); una expresión usual ya en el siglo XVIII para designar a la clase de los asalariados, a los que se diferenciaba tanto de los campesinos como de los artesanos. En un informe oficial, Goethe definió a los trabajadores empleados en construcción de caminos de este modo: «son trabajadores aquellos súbditos que, al no haber aprendido un oficio formal, tienen que ganarse el pan a través del trabajo de sus manos» (cit. en FA VII/2, 759).

1110. Las indicaciones que da Fausto para la contratación de trabajadores recuerdan las prácticas realizadas usualmente por parte de los príncipes absolutistas en los llamamientos a filas; los lectores contemporáneos podían reconocer con facilidad la similitud.

1111. Mefistófeles juega aquí con la semejanza entre *Graben* («foso») y *Grab* («fosa», «sepultura»).

Verde es el campo, fértil; hombre y ganado
se han instalado cómodamente de inmediato
en la tierra más nueva, junto a la poderosa colina
que ha levantado una población audaz y hacendosa.
Aquí, en el interior, una tierra paradisíaca;
que rabien allí afuera las aguas, hasta llegar al borde;
y, si dan mordidas para entrar violentamente,
os apresuráis a cerrar juntos la brecha.
¡Sí!, a esta idea estoy entregado por entero,
esta es la conclusión última de la sabiduría:
solo merece la libertad, así como la vida,
quien debe conquistarlas cada día.
Y así, cercados por el peligro, pasan aquí
la infancia, la madurez y la vejez su afanoso ciclo.
Me gustaría ver ese gentío,
encontrarme en suelo libre con un pueblo libre.
A ese instante podría yo decirle:
«¡Detente, eres tan bello!».
La huella de mis días terrestres
no podrá desvanecerse durante eones...
Con el presentimiento de esa alta dicha
ahora disfruto del instante supremo.

FAUSTO *cae hacia atrás,*[1112] *los lémures lo atrapan y lo acuestan sobre el suelo.*

MEFISTÓFELES. No lo satisface ningún deseo, no lo contenta
[ninguna dicha,
y así corre[1113] detrás de formas cambiantes;

1112. Fausto, que ha alcanzado los cien años de edad, expira de «muerte natural», tal como se infiere de los vv. 11396 y s., 11557 y s. y 11592 y s.; no por haber pronunciado la fórmula «¡Detente, eres tan bello!».

1113. Bühlt: el término tiene connotaciones eróticas; como si Fausto, a pesar de lo avanzado de su edad, aún se sintiera dominado por la pulsión sexual.

el instante último, vil, vacío
desea retener este pobre hombre.
Al que me resistió tan vigorosamente
lo subyugó el tiempo; el anciano yace aquí sobre la arena,
el reloj se detiene...[1114]

CORO.
¡Se detiene! Calla, como la medianoche;
la aguja cae.

MEFISTÓFELES. Cae, todo está consumado.[1115]

CORO.
Ha pasado.

MEFISTÓFELES. ¡«Pasado»!, una palabra estúpida.
¿Por qué «pasado»?
«Pasado» y «pura nada» son dos cosas totalmente idénticas.
¡De qué nos sirve, pues, la eterna producción![1116]
¡Para reducir a la nada lo creado!
«¡Ha pasado!» ¿Cómo ha de entenderse eso?
Es como si no hubiera existido;
y, sin embargo, se mueve en círculos, como si existiese.
Prefiero, en su lugar, el eterno vacío.

1114. Mefistófeles actualiza la apuesta al citar las palabras del propio Fausto (cf. v. 1705).

1115. De esta manera Mefistófeles invoca, dándoles un giro blasfemo, las últimas palabras de Cristo (cf. Juan 19, 30): como si la caída de Fausto hubiese revocado la redención. La afirmación del demonio es corregida de inmediato por el coro.

1116. El verso retoma expresiones del «Prólogo en el cielo» (v. 343) y el primer encuentro entre Mefistófeles y Fausto (v. 1336 y s.). Aquí, la pregunta retórica se refiere al significado de la vida en general: ¿qué sentido tiene producir permanentemente, si el único objeto de dicha actividad es contribuir a «reducir a la nada lo producido»? Frente a este perpetuo movimiento circular prefiere Mefistófeles «el eterno vacío».

Entierro

Lémur. (*Solo.*)
¿Quién edificó tan mal la casa
con pala y lezna?[1117]

Lémures. (*A coro.*)
Para ti, insensible[1118] huésped, con esa vestimenta de
está bastante bien. [cáñamo,

Lémur. (*Solo.*)
¿Quién ha provisto tan mal la sala?
¿Dónde están la mesa y las sillas?[1119]

Lémures. (*A coro.*)
Se trataba de un préstamo a corto plazo;
son muchos los acreedores.

Mefistófeles. El cuerpo yace, y el espíritu se dispone a huir,
le muestro enseguida el título[1120] escrito con sangre;
pero, por desgracia, se dispone hoy de tantos medios
para arrebatarle almas al diablo.
Por la vía antigua, uno tropieza;
por la nueva, no somos bien recibidos;[1121]
en otra época, lo habría hecho todo solo,
ahora debo recurrir a auxiliares.

1117. Estos versos se encuentran también inspirados en *Hamlet* V, 1; cf. la 8ª estrofa en la versión de Percy: «A pikeax and a spade, / and eke of shrowding shete, / a howse of clay for to be made, / for such a guest most mete».

1118. En alusión a la obvia carencia de sentimientos y sensorialidad de los muertos.

1119. Es decir: los avíos del palacio, ausentes en la tumba.

1120. Del latín *titulus*: el viejo documento, en el que constan las condiciones de la apuesta.

1121. El pasaje es oscuro. Tal vez haya que interpretarlo en el sentido de que las antiguas creencias religiosas y supersticiosas han perdido su vigencia, de modo que el diablo se enfrenta con obstáculos a la hora de reclamar un alma; las nuevas formas –secularizadas, profanas–, mediadas por un contrato formal, no le despiertan simpatías.

¡En todas las cosas nos va mal!
La costumbre tradicional, el viejo derecho...;[1122]
ya no es posible confiar absolutamente en nada.
Antes salía el alma con el último aliento,
yo la acechaba y, como al más rápido ratón,
¡paf!, la atrapaba con mis garras firmemente cerradas.
Ahora vacila, y ya no quiere abandonar
el lugar sombrío, la asquerosa casa del vil cadáver;
los elementos que se odian
la expulsan, al fin, en forma vergonzosa.
Y aunque me atormento durante días y horas,
las importunas preguntas son: *¿cuándo?*, *¿cómo?* y *¿dónde?*
La antigua muerte perdió su pronta fuerza,
aun el *¿acaso...?* es incierto desde hace tiempo;
a menudo miré, deleitándome, los miembros paralizados...;
era solo apariencia, el cuerpo se movía, volvía a agitarse.

Hace fantásticos ademanes de conjura, propios de un cabo de fila[1123]

¡Pronto!, a paso redoblado, vosotros,
señores de cuerno recto, señores de cuerno torcido,
diablos de vieja y buena cepa,

1122. En todo este pasaje se desarrolla una parodia sobre los debates contemporáneos acerca del momento preciso en que debían ser enterrados los cadáveres. En su obra *Ueber die Ungewißheit des Todes und das einzige untrügliche Mittel sich von seiner Wirklichkeit zu überzeugen, und Lebendigbegraben unmöglich zu machen* («Sobre la incertidumbre acerca de la muerte, y el único medio inequívoco para asegurarse de su realidad, y de volver imposible el entierro en vida», 1791), el médico Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836), de Weimar, sostenía que el límite entre vida y muerte no es preciso, de modo que es necesario esperar las primeras señales de putrefacción para proceder a la sepultura; mientras tanto, el cuerpo debe ser resguardado en «casas de muertos» (*Todtenhäuser*).

1123. El primero y el más alto de los soldados en el ala de una tropa, que tiene la función de mostrarle a esta los ejercicios a realizar.

traed de inmediato las fauces del infierno.[1124]
Sin duda tiene fauces el infierno, ¡muchas!, ¡muchas!,
y devora las almas según el estamento y la dignidad de cada
pero, aun en este último juego, [una;
no habrá que tomarse las cosas tan en serio de ahora en
[más.[1125]

Se abren a la izquierda las atroces fauces del infierno

Los colmillos se abren; de la bóveda del abismo
brota un furioso torrente de fuego,
y en la hirviente humareda del fondo
veo la ciudad flamígera en eterno ardor.
El rojo oleaje sube hasta los dientes;
algunos condenados, esperando la salvación, vienen nadan-
pero los despedaza, colosal, la hiena, [do;
y ellos retoman, temerosos, su caliente recorrido.
¡Hay tanto que descubrir aún en los rincones!
¡Tantas cosas aterradoras en el espacio más reducido!
Hacéis muy bien en aterrar a los pecadores;
ellos toman todo eso por mentira, engaño y sueño.

A los DIABLOS GORDOS, *de cuernos cortos y rectos*

¡Ahora, canallas panzones y de carrillos de fuego!
¡Brilláis muy bien, cebados por el azufre del infierno!
¡Cuellos macizos, cortos, que jamás se han movido!
Vigilad aquí abajo, para ver si algo reluce como si fuera fós-
es la pequeña alma, Psique, con sus alas;[1126] [foro:

1124. Como si fueran tramoyistas, los demonios instalan en la escena las fauces del infierno; un objeto de utilería usual en las antiguas representaciones de la pasión de Cristo y en el drama barroco.
1125. Es decir: no es preciso tomar tan en serio las diferencias estamentales cuando se trata de conducir las almas al infierno.
1126. Según Hederich (1770: 2119), el hecho de que el alma haya sido

si se las arrancáis, queda un mísero gusano;
¡quiero marcarla con mi sello,[1127]
y luego llevadla al torbellino de fuego!

Controlad las regiones más bajas,
vosotros, grandes odres:[1128] ese es vuestro deber;
si prefirió morar allí
es algo que no se sabe con tanta exactitud.
Se encuentra a gusto en el ombligo...;
prestad atención, para que no se os escape.

A los DIABLOS FLACOS, *de cuernos largos y retorcidos*

¡Vosotros, que sois poca cosa, gigantes cabos de fila,
aferrad el aire, ensayad sin descanso!
Mantened extendidos los brazos, mostrad las afiladas garras,
de modo que atrapéis a la que aletea, a la que huye.
No está a gusto, sin duda, en la vieja casa,
y el genio[1129] enseguida quiere ascender.

Gloria[1130] *aparece desde arriba, a la derecha*

---

representada, en la Antigüedad, como una mariposa es quizás la razón de que una especie de estas haya recibido el nombre griego de *Psyche.*

1127. Reminiscencias de Apocalipsis 19, 20: «Pero la bestia fue apresada, y con ella el falso profeta, que con sus prodigios ante la otra bestia había seducido a los que llevaban la marca de la bestia y habían adorado su estatua. Y fueron arrojadas vivas las dos a un estanque de fuego, de azufre ardiente».

1128. En referencia a los diablos gordos, ya que el término «odre» (*Schlauch*) era empleado para designar, en sentido figurado, a personas de vientres fofos y colgantes.

1129. En alemán, *Genie*; aquí, en concordancia con el sentido latino del término *genius*, es decir: el alma de una persona.

1130. Aquí también como término del teatro: el lugar elevado e iluminado en el que parece abrirse el cielo y manifestarse la Divi-

Proseguid, mensajeros,[1131]
habitantes del cielo,
vuestro vuelo plácido:
para perdonar a los pecadores,
para dar vida al polvo;[1132]
a todas las naturalezas,
señales amistosas
dad, en el balanceo
de vuestro lento cortejo.

MEFISTÓFELES. Oigo disonancias; un repulsivo retintín
viene desde lo alto, con una impertinente claridad.[1133]
Es ese chapuceo de varoniles muchachas[1134]
que halaga el gusto de los piadosos.
Sabéis cómo, en horas hondamente sacrílegas,
planeamos la aniquilación del género humano;
lo más vil que hemos ideado
es muy acorde con su devoción.

---

nidad. En sus *Regeln für Schauspieler* («Reglas para comediantes», 1803), Goethe comenta: «En el lado derecho se encuentra siempre el personaje respetable: damas, ancianos, sujetos distinguidos. Ya en la vida ordinaria se mantiene cierta distancia respecto de aquel al cual se guarda respeto; lo contrario atestigua una falta de educación. El comediante debe mostrarse como alguien culto, y observar con el mayor rigor lo antedicho. Aquel que se encuentra en el lado derecho afirma, pues, su prerrogativa y no puede ser desplazado a las bambalinas, sino que se mantiene firme y con la mano izquierda le hace al inoportuno, en todo caso, la señal de alejarse» (WA I 40, 155). Aquí, Mefistófeles es desplazado hacia el proscenio por los ángeles que entran en escena desde la derecha.

1131. Cf. nota al verso 265.

1132. Es decir: resucitar a los muertos; cf. Eclesiastés 3, 20.

1133. Alusión a la luz de la Gloria, que irrumpe desde lo alto en la escena nocturna.

1134. Cf. vv. 1781 y s.: se trata, para Mefistófeles, de «hechiceros» hermafroditas que seducen igualmente «al varón y a la mujer».

¡Vienen con disposición hipócrita estos arrogantes!
Así nos han arrebatado a algunos,
nos combaten con nuestras propias armas;
son también diablos, pero disfrazados.[1135]
Perder aquí sería, para vosotros, una eterna vergüenza;
¡poneos junto a la tumba, y manteneos firmes en el borde!

CORO DE ÁNGELES. (*Esparciendo rosas*[1136].)
¡Rosas deslumbrantes,
que exhalan bálsamo!;
vosotras que aleteáis, flotáis,
vivificáis secretamente,
con ramitas aladas,
con capullos abiertos,
apresuraos a florecer.
Haced que surja la primavera,
purpúrea y verde;[redacted]
traedle paraísos
al que reposa.

1135. Resulta irónico en boca de Mefistófeles, que es un ángel caído.

1136. Que han recibido de manos de las «penitentes amorosas y santas» (cf. vv. 11942 y ss.), con lo cual se abre aquí una perspectiva hacia la escena siguiente. Inflamadas por los soplidos de los demonios, las rosas caen sobre la piel de Mefistófeles como un «fantasma del amor» (cf. 11809 y ss.). El término *Rose* («rosa») era empleado para designar ciertas inflamaciones cutáneas y, ante todo, la erisipela, a la que se solía llamar, significativamente, «das heilige Feuer» («el fuego sagrado»).

[redacted] A estos dos colores cabe aplicar lo que afirma Goethe, en la *Teoría de los colores*, acerca de la influencia sensorial-ética del color, a saber: que el color, «considerado como elemento del arte, puede ponerse al servicio de los más altos fines estéticos» (Goethe, 2003: VI, 113; § 758). El púrpura y el verde se hallan entre los colores complementarios que contiene la totalidad del círculo cromático; es así como emerge «un concepto místico peculiar de que cabe atribuir a esas dos entidades separadas y antagónicas un significado espiritual, y al verlos producir abajo el verde y el rojo arriba no se podrá menos de evocar los engendros terrenales y celestiales, respectivamente, de los *elohim*» (ibíd.: 128; § 919).

MEFISTÓFELES. (*A los satanes.*) ¿Por qué os agazapáis y con-
[traéis? ¿Es esa la costumbre en el infierno?
Manteneos firmes, pues, y dejad que siembren.
¡Cada cantárida[1138] a su lugar!
Acaso piensan, con tales florilegios,
cubrir de nieve a los calientes diablos;
esto se deshace y contrae ante vuestro hálito.
¡Por ende, soplad, demonios sopladores[1139]! ¡Suficiente, su-
[ficiente!
Ante vuestros efluvios palidece todo el enjambre.[1140]
¡Con menos vehemencia! ¡Cerrad el hocico y las narices!
En verdad, habéis soplado con demasiada fuerza.
¡No conocéis nunca la medida adecuada!
¡Esto no solo se contrae, sino que se tuesta, seca y arde!
Ya se acerca flotando, con luminosas llamas venenosas;
¡ofrecedles resistencia, estrechaos con firmeza...!
¡La fuerza se extingue! ¡Se ha desvanecido todo el coraje!
Los diablos husmean un extraño ardor lisonjero.

1138. La cantárida o mosca española –en alemán, *Gauch*– es un escarabajo de olor desagradable que es común encontrar en gran número en los rosales.

1139. *Püstriche:* en la superstición popular de Baja Sajonia, unos demonios de mejillas hinchadas que respiraban con dificultad. A partir de esto, el término fue empleado para designar unos ídolos huecos que escupían vapor o fuego. En este sentido emplea Goethe el término en sus invectivas contra el pastor Pustkuchen –el autor de los *Años itinerantes* apócrifos–: «*Demonio soplador* [*Pusterich*], imagen de un ídolo / atroz de ver, / escupe sobre el paisaje claro / confusión, hedor y horror» (FA I/2, 769). Cf., en referencia también a la novela de Pustkuchen, estos versos de las *Xenias pacatas* (1820): «Sobre el cadáver de Moisés disputaron / bienaventurados con demonios malditos; / ¡él yacía en medio de ellos / que no mostraron respeto alguno! / El maestro [*Meister*], siempre consciente, aferra / una vez más la bien probada vara / y golpea con ella a los demonios sopladores; / los ángeles lo llevaron a la tumba» (FA I/2, 675).

1140. Ante el vapor de los demonios empalidecen los colores de las rosas que caen desde lo alto.

CORO DE ÁNGELES.

Las bienaventuradas flores,
las joviales llamas
difunden amor,
preparan la dicha
que el corazón anhela.
¡Las palabras verdaderas,
en el claro éter,
iluminan por todas partes
a las huestes eternas!

MEFISTÓFELES. ¡Oh, maldición! ¡Oh, deshonra para estos cretinos!
Los satanes están cabeza abajo,
estos torpes van rodando uno tras otro
y se precipitan de traste en el infierno.
¡Que os gratifique un merecido baño caliente!
Pero yo me quedo en mi sitio...

Debatiéndose con la lluvia de rosas

¡Fuera, fuegos fatuos! ¡Tú!, no brilles tanto;
una vez atrapado, solo serás una masa repulsiva y gelatinosa.[1141]
¿Por qué revoloteas? ¡Vete de una vez!
Esto se me pega en la nuca como la pez y el azufre.

CORO DE ÁNGELES.

Lo que no os pertenece
debéis evitar;[1142]

1141. Según un artículo de Ruhland aparecido en el *Neues Journal für Chemie und Physik* (1812, 6, 40 y s.; presente en la biblioteca de Goethe) los fuegos fatuos «no consisten de ningún modo en gas de hidrógeno carbonizado y ardiente, como muchos pretenden; cuando uno los toca, encuentra una masa gelatinosa, semejante a los huevos de rana; una masa pegajosa, que deja en las manos una humedad grasa y, cuando uno la frota con los dedos, desprende olor a azufre, como la materia de las estrellas fugaces y los meteoros».

1142. Los ángeles no se dirigen aquí a los demonios, sino a sí mismos.

lo que os perturba en lo más íntimo
no podéis tolerarlo.
Si ingresa violentamente,
debemos actuar con destreza.
¡El amor solo deja
ingresar a los que aman!

MEFISTÓFELES. ¡Arden mi cabeza, mi corazón, mi hígado...[1143]
un elemento sumamente diabólico![1144]
Mucho más agudo que el fuego del infierno...
¡Por eso os lamentáis en una medida tan enorme,
desdichados amantes que, desdeñados,
espiáis a la amada torciendo el cuello!

¡También a mí![1145] ¿Qué es lo que atrae la cabeza hacia allá?
¡No estoy acaso en jurado enfrentamiento con ella!
Antes, vuestra presencia era para mí tan agudamente odiosa.
¿Acaso he sido traspasado íntegramente por algo extraño?
Me complazco en ver a estos jóvenes tan adorables.
¿Qué me retiene, que no puedo huir...?
Y si dejo que me cautiven,
¿quién ha de ser tildado de necio, pues, de ahora en más?
¡Estos jóvenes que oscilan en el aire,[1146] y a los que odio,
me parecen, con todo, tan adorables!

1143. En alusión metafórica a la inteligencia, la afectividad, la sensualidad (el hígado era considerado, en la superstición popular, como sede de la voluptuosidad).

1144. El elemento amoroso; cf. v. 11784.

1145. Es decir: también Mefistófeles tuerce el cuello, dominado por la pasión amorosa.

1146. Los ángeles suspendidos en la corriente de aire son comparados quizás con las pequeñas figuras humanas que aparecían en los manómetros. El manómetro inventado por Otto von Guericke a mediados del siglo XVII traía un hombrecillo de madera, que con sus movimientos ascendentes y descendentes dentro del tubo de vidrio indicaba los cambios en la presión atmosférica.

Vosotros, bellos niños, informadme:
¿no sois también de la estirpe de Lucifer?[1147]
Sois tan apuestos; querría, en verdad, besaros,
me parece que venís en el momento justo.
Es para mí tan confortable, tan natural,
como si os hubiese visto ya mil veces;
tan furtiva, tan gatunamente anhelantes;
a cada mirada, me parecéis más y más bellos.
¡Oh, acercaos! ¡Oh, concededme una mirada!

ÁNGELES. Ya venimos, ¿por qué retrocedes?
¡Nos acercamos; si puedes, quédate!

Los ángeles, esparciéndose, ocupan todo el espacio.

MEFISTÓFELES. (*Que es desplazado hacia el proscenio.*) Nos tacháis
[de espíritus réprobos,
y sois los verdaderos maestros brujos;
pues seducís al varón y a la mujer...
¡Qué maldita aventura!
¿Es este el elemento del amor?
El cuerpo íntegro está en llamas,
apenas siento que me arde la nuca...[1148]
Os mecéis de un lado a otro; descended, pues,
moved los dulces miembros en forma un poco más mundana;
¡en verdad, la seriedad os sienta muy bien!
Pero querría veros sonreír alguna vez;
eso sería para mí un eterno encanto.
Quiero decir, como cuando miran los enamorados:
un pequeño pliegue junto a la boca, y eso es todo.

1147. Cf. Isaías 14,12: «¿Cómo has caído desde el cielo, brillante estrella, hijo de la aurora?»; más claramente en la Vulgata: «quomodo cecidisti de coelo, lucifer, qui mane oriebaris?».

1148. No percibe que solo la nuca está ardiendo justamente porque ahora todo el cuerpo está encendido por la pasión amorosa.

¡A ti, alto muchacho, te prefiero antes que a todos!
¡El aspecto clerical no te sienta nada bien,
así que mírame con un poco de voluptuosidad!
También podéis ir decentemente desnudos,[1149]
la larga camisa plisada es demasiado moral...
Ahora se dan vuelta... ¡Vamos a verlos por detrás!
¡Estos bribones son demasiado apetecibles!

CORO DE ÁNGELES.

¡Volveos hacia la claridad,
vosotras, amorosas llamas!
Que la verdad salve
a los que se consideran réprobos;
a fin de que se rediman,
alegres, del mal,
y sean bienaventurados
en la universal unión.[1150]

MEFISTÓFELES. (*Recobrando el sentido.*) ¡Qué me ocurre...! Como
[Job, ese pobre tipo
que, cubierto de llagas, se asusta de sí mismo,[1151]
y a la vez triunfa, cuando se examina a fondo,
cuando confía en sí mismo y en su raza;

1149. Según corresponde a las circunstancias; Mefistófeles juzga que el aspecto que presentan los ángeles no se adecua al decoro que deberían respetar estos.

1150. La fórmula se relaciona con la doctrina heterodoxa de la restitución de todas las cosas (*apocatástasis panton*), que encuentra su punto de partida concreto en Orígenes, pero que se basa en una interpretación de I Corintios 15, 28: «Pues cuando todo le esté sometido, entonces también el Hijo se someterá a quien todo lo sometió, para que sea Dios todo en todas las cosas».

1151. Alusión irónica a Job 2, 7, donde es precisamente Satán el que cubre de llagas al justo: «Salió Satán de la presencia de Yavé e hirió a Job con una llaga maligna desde la planta de los pies hasta la coronilla de la cabeza».

fueron salvadas las partes nobles del diablo,[1152]
el fantasma del amor se lanza sobre la piel;
¡ya han sido incineradas las malditas llamas
y, como corresponde, os maldigo a todos juntos!

CORO DE ÁNGELES.

¡Santos ardores!
Aquel al que rodeáis
se siente, en la vida,
bienaventurado con los buenos.
¡Todos unidos
alzaos y entonad la alabanza!
¡El aire ha sido purificado,
que respire el espíritu!

Se ponen de pie y se llevan la parte inmortal de FAUSTO[1153]

MEFISTÓFELES. (*Mirando en derredor.*) Pero... ¿cómo? ¿Adónde
[se han ido?
Pueblo inmaduro,[1154] me has tomado por sorpresa;
han huido al cielo con el botín.
¡Por eso estaban picoteando esta fosa!
Me han robado un tesoro grande, único:
el alma sublime, que me había sido dada en prenda,
me han hurtado con astucia.

1152. En oposición a lo que dirán los ángeles en relación con Fausto, cf. vv. 11934 y s.

1153. Esta indicación escénica establece un enlace entre las escenas «Entierro» y «Barrancos de montaña, bosque, rocas».

1154. El término «inmaduro» (*unmündig*) designa a aquel que se encuentra sometido aún a la potestad del padre o del tutor.

[ÁNGELES. (*Mientras se esfuman sigilosamente*[1155].)
Tenemos presentes
al gracioso amor,
protector, activo
y a la amorosa gracia,
que brinda sus cuidados.
Ha caído de los lazos
el ornamento terrenal;
túnicas de nubes
lo llevan hacia lo alto.

MEFISTÓFELES.] Ahora, ¿ante quién he de quejarme?[1156]
¿Quién me dará lo conquistado por derecho?
Te ves engañado a una edad avanzada;
te lo tienes merecido, te va terriblemente mal.
He sido legalmente vejado, de manera deshonrosa;
para mi vergüenza, un gran dispendio ha sido dilapidado;
un placer vulgar, un absurdo amorío
se apodera del malhadado diablo.
Y si este asunto pueril e insensato[1157]
mantuvo ocupado al astuto y experimentado,
es, en verdad, grande la imbecilidad
que al final de él se apodera.

1155. Esta intervención del coro aparece después de 11831 en la copia H^2 (= WA) y falta en la versión H, seguramente por distracción del copista (sobre el manuscrito H, ver nota a 10524). En el contexto de la escena resulta imprescindible, y ha sido restablecida en su sitio por los editores. El pasaje injertado aparece indicado aquí entre corchetes con vistas a destacarlo, en la medida en que no cuenta para la numeración de los versos. La indicación «MEFISTÓFELES», para señalar la intervención del personaje, fue añadida por los editores.

1156. Aquí se introduce quizás el propósito –finalmente descartado– de introducir a Mefistófeles en el cielo, para presentar una apelación.

1157. No se refiere a la escena actual, sino a todos los esfuerzos hechos por Mefistófeles para conquistar el alma de Fausto (cf. 11837).

Barrancos de montaña, bosque, rocas

Soledad

Santos anacoretas[1158] *distribuidos por la montaña, ubicados entre las grietas de las rocas.*

Coro *y* Eco.

El bosque se acerca balanceándose,
las rocas imponen aquí su peso,
las raíces se aferran,
los troncos, apretados entre sí, se elevan.
Brota una ola tras otra,
la más profunda cueva brinda protección.
Los leones se deslizan, mudos
y amistosos alrededor de nosotros;
honran el lugar consagrado,
el sagrado asilo del amor.

Pater Ecstaticus. (*Sube y baja, flotando*[1159].)

Eterno ardor de delicias,
candente lazo de amor,
hirviente dolor del pecho,
espumante placer divino.
¡Flechas, atravesadme,[1160]

1158. Eremitas santos en el cristianismo temprano; están representados en uno de los frescos de Campo Santo, en Pisa.

1159. La levitación es mencionada frecuentemente en las leyendas sobre diversos santos; sobre Felipe Neri se dice, en el *Viaje a Italia*: «a lo largo de su vida se desarrollaron en él los dones más sublimes del entusiasmo místico: el de la oración espontánea, el de la profunda adoración en silencio, el de las lágrimas, el del éxtasis y, finalmente, incluso el de la levitación, considerado la gracia suprema» (Goethe, 2001: 317).

1160. Flechas, lanzas, mazas son instrumentos que aparecen habitualmente en la narración del tormento de los mártires; solo que aquí están puestos al servicio de aquella fuerza a la que se juzga fundamental, y que se menciona en el segundo y el último versos de esta estrofa: el amor.

lanzas, abatidme,
mazas, destrozadme,
rayos, heridme!
Que todo lo vano,
se volatilice;
que brille la estrella duradera,
núcleo del eterno amor.

PATER PROFUNDUS[1161]. (*Región honda.*)

Como el abismo rocoso a mis pies
descansa pesadamente sobre el profundo abismo,
como mil arroyos fluyen resplandecientes
hacia la temible caída de la espuma del torrente,
como, recto, con su propio impulso vigoroso,
el tronco se alza hacia los aires:
así es el amor todopoderoso,
el que todo lo forma, todo lo resguarda.

Hay alrededor de mí un alocado silbido,[1162]
como si ondearan bosque y terreno rocoso,
y, con todo, se precipita, llena de amor
en su susurro, la masa de agua en el abismo,
llamada a regar de inmediato el valle;
el rayo, que se abatió llameante
a fin de mejorar esa atmósfera
que llevaba en su seno veneno y vapor,
son mensajes de amor; anuncian
lo que, eternamente productor, se cierne en torno a [nosotros.
Ojalá pueda encender también mi interior,
donde el espíritu –confuso, frío–

1161. Que «llama desde las profundidades». La métrica aquí usada coincide con la que empleaban los arcángeles en el «Prólogo en el cielo».
1162. El pasaje tiene correspondencias también con el «Prólogo en el cielo»: cf. los versos del arcángel Miguel, vv. 259-264.

se atormenta dentro de los límites del sentido obtu-
[so,[1163]
en las cadenas del dolor, estrechamente cerradas.
¡Oh, Dios!, ¡apacigua los pensamientos,
ilumina a mi menesteroso corazón!

PATER SERAFICUS[1164]. (*Región intermedia.*)
¡Qué nubecilla matinal pasa flotando
a través de la oscilante cabellera de los abetos!
¿Acaso intuyo lo que vive en su interior?
Es una hueste de jóvenes espíritus.

CORO DE NIÑOS BIENAVENTURADOS.
Dinos, padre, ¿hacia dónde nos dirigimos?[1165]
Dinos, buen hombre, ¿quiénes somos?
Somos felices: para todos, para todos
es tan dulce la existencia.

PATER SERAFICUS. ¡Niños! Nacidos a medianoche,[1166]
con el espíritu y el sentido medio cerrados,
precozmente perdidos para vuestros padres
en beneficio de los ángeles.
Habéis sentido la presencia

1163. El verso es oscuro; es posible aclararlo a través de una comparación con una versión anterior: «Me siento reducido a estrechos límites, / y el dolor es demasiado penoso». En la base de estas metáforas puede encontrarse la práctica de los antiguos anacoretas de colocarse durante años pesadas cadenas de hierro; aquí las cadenas simbolizan, como se advierte, la limitada sensibilidad terrena.

1164. Tal vez en el sentido de «próximo a los ángeles» (cf. *seraphim:* transliteración latina del vocablo hebreo para «ángeles»).

1165. Como los niños muertos prematuramente en *Arcana coelestia* (2, § 2292) de Swedenborg, carecen de experiencia terrenal, de modo que necesitan de instrucción. El término «padre» retoma el *pater* que designa al *pater seraficus.*

1166. Existen numerosas creencias supersticiosas en relación con los niños nacidos a medianoche. Al margen de que los nacimientos eran juzgados de mal agüero, se creía que tales niños poseían la capacidad de predecir el futuro y de descubrir misterios.

de un enamorado;[1167] ¡acercaos, pues!
Pero de los rudos senderos terrenales,
¡bienaventurados!, no tenéis resto alguno.
¡Descended hasta mis ojos,[1168]
órganos adecuados al mundo y la Tierra;
podéis emplearlos como vuestros,
contemplad esta región!

los incorpora en su interior

Son árboles, son rocas,
una corriente de agua que se precipita
y, al rodar en forma descomunal,
abrevia su escarpado recorrido.

NIÑOS BIENAVENTURADOS. (*Desde el interior.*) Es un espectáculo [imponente,
pero el lugar es demasiado sombrío,
nos sacude con terror y espanto.
¡Noble, bondadoso, déjanos partir!

PATER SERAFICUS. Ascended a un círculo más elevado,
creced siempre, de manera insensible,

1167. Cf. las palabras de Fausto, cuando al final de la primera parte se prosterna ante Margarita en la cárcel (v. 4451): «Un enamorado se pone a tus pies, / a fin de librarte de este miserable sometimiento».

1168. Todo este comentario remite a Swedenborg; cf. *Arcana coelestia* I, § 1880: «Cuando por primera vez se me abrió la visión interna, y los ángeles y espíritus vieron, a través de mis ojos, el mundo y lo que existe en el mundo, se sorprendieron tanto que dijeron que esto es milagro de milagros». Goethe alude repetidamente a esta idea; cf. la carta a Wolf del 28/11/1806: «¿Por qué no puedo conducirme de inmediato [...] como aquellos espíritus de Swedenborg que obtuvieron alguna vez el permiso de tomar las herramientas sensoriales de su maestro y de ver, a través de ellas, el mundo por corto tiempo, y sumergirse en su esencia?». La caracterización de los ojos como órganos adecuados al mundo visible remite a la *Teoría de los colores*; cf. «Debe el ojo su existencia a la luz. De los órganos subalternos auxiliares del animal desarrolla la luz un órgano a ella adecuado; y así, gracias a la luz, adáptase el ojo a la luz, a fin de que a la luz exterior corresponda otra interior» (Goethe, 2003: VII, 21).

a medida que, de un modo eterno y puro,
os fortifica la presencia de Dios.
Pues ese es el alimento de los espíritus,
alimento que rige en el éter más puro:
la revelación del eterno amor,
que se despliega como beatitud.

CORO DE NIÑOS BIENAVENTURADOS. (*Congregándose en torno a la cumbre más alta.*)

¡Enlazad vuestras manos
con alegría, formando una ronda;
moveos y cantad
sentimientos sagrados!
Instruidos por Dios,
debéis confiar en él;
a Aquel al que veneráis
habréis de contemplar.[1169]

ÁNGELES. (*Flotando en la atmósfera más alta, y llevando la parte inmortal de* FAUSTO[1170].)

Ha sido rescatado del mal
el noble miembro del mundo de los espíritus:

1169. Alusión a Mateo 5, 8: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque ellos verán a Dios»; también a otros pasajes bíblicos, en los que se funda la concepción cristiana de la *visio beatifica* –la contemplación bienaventurada de Dios–. Pero aquí el término «veneráis» parece referirse al «más bienaventurado de los niños» (*göttlichster Knaben*), que en una concepción anterior de la escena debía aparecer en brazos de la Madre de Dios.

1170. No habría que entender esta «parte inmortal» desde el punto de vista cristiano, sino en conexión con el concepto aristotélico de entelequia y el leibniziano de mónada. En carta a Zelter del 19/3/1827, dice Goethe: «La mónada enteléquica debe mantenerse en una incesante actividad»; en conversación con Eckermann del 1/9/1827: «Yo no dudo de nuestra persistencia, pues la Naturaleza no puede despojarse de la entelequia; pero no todos somos inmortales de la misma manera, y para seguir manifestándose en el futuro como una gran entelequia es preciso serlo ya» (Goethe, 2000: 302 y s.).

«A aquel que siempre se esfuerza, aspirando
a lo más alto, podemos salvarlo».[1171]
Y si el amor, desde lo alto,
ha intercedido por él,
las huestes bienaventuradas lo reciben
con una bienvenida cordial.

LOS ÁNGELES MÁS JÓVENES[1172].

Aquellas rosas, venidas de las manos
de las penitentes amorosas y santas,
nos ayudaron a obtener la victoria,
a consumar la obra elevada,
a obtener, como botín, el tesoro de esta alma.
Cuando las esparcíamos, retrocedieron los ma-
[lignos;
cuando los tocamos con ellas, los diablos huyeron.

1171. Al parecer, las comillas no pertenecen al autor, y habrían sido añadidas al manuscrito por otra mano –tal vez póstumamente–. Los versos, ciertamente oscuros, no deben ser entendidos como una cita que los ángeles se limitan a reproducir; se ha visto en ellos una explicación para la redención de Fausto, y se ha invocado, para avalar el argumento, las palabras que habría dicho Goethe en conversación con Eckermann del 6/6/1831: «En estos versos [...] está contenida la clave de la salvación de Fausto: en Fausto mismo, una actividad cada vez más alta y más pura, hasta al fin, y desde arriba el amor eterno que viene en su auxilio. Esto está en armonía con nuestras representaciones religiosas, según las cuales la bienaventuranza no puede alcanzarse por nuestro solo esfuerzo, sino con el complemento de la gracia divina» (Goethe, 2000: 414 y s.). Pero la autenticidad de este pasaje de las *Conversaciones* ha sido puesta en duda. Schöne (FA VII/2, 803) se pregunta si no habría que interpretar el pasaje meramente en el sentido de que Fausto es liberado del peso de lo terrenal; esta lectura no parece condecir con los versos inmediatamente precedentes y sucesivos, en los que se afirma que Fausto ha sido rescatado del mal gracias a la intervención del amor, desde lo alto.

1172. Como se advierte en los versos que siguen, estos ángeles son los que, durante el entierro de Fausto, lucharon para rescatar el alma de este. De las penitentes (cf. vv. 12032 y ss.) proceden las rosas que repelieron a Mefistófeles y las huestes satánicas (11699 y ss.).

En lugar de los usuales castigos infernales,
los espíritus sintieron el tormento del amor;
incluso el antiguo maestro satánico
fue atravesado por un dolor agudo.
¡Aleluya!, lo hemos logrado.

LOS ÁNGELES MÁS PERFECTOS.

Nos queda un resto terrenal
penoso de cargar
y, aun si fuera de asbesto,[1173]
no sería puro.
Cuando la poderosa fuerza espiritual
atrajo hacia sí
los elementos,
ningún ángel pudo separar
la doble naturaleza unida[1174]
de las dos naturalezas íntimas;
solo el eterno amor
puede escindirla.

LOS ÁNGELES MÁS JÓVENES.

Como niebla en torno a las elevaciones rocosas,
intuyo de inmediato

1173. Cf. DRAE, s.v. «asbesto»: «Mineral de composición y caracteres semejantes a los del amianto, pero de fibras duras y rígidas que pueden compararse con el cristal hilado». Al ser sometido a la acción del fuego, el asbesto es liberado de impurezas, pero sin que su sustancia sea dañada.

1174. Se ha entendido que las dos naturalezas que solo el eterno amor pudo escindir son espíritu y materia; en los vv. 634 y s. había dicho ya Fausto: «En lo más excelso que el espíritu concibe / va infiltrándose cada vez más una materia extraña». Schöne (FA VII/2, 804) propone ver aquí, no una propuesta de separación entre lo espiritual y lo material, basada en un dualismo totalmente ajeno a Goethe, sino una purificación –próxima a los procesos alquímicos y acorde con la teoría de la metamorfosis– a partir de la cual las impurezas y culpas terrenales son separadas de la sustancia «pura» de la entelequia.

que se mueve en la cercanía
un animado grupo de espíritus.
Las nubecillas se aclaran,
veo agitadas huestes
de niños bienaventurados,
liberados de la presión de la Tierra,[1175]
agrupados en círculo,
que se reconfortan
con la nueva primavera y el orna-
del mundo superior. [mento
¡Que, para un buen comienzo,
para una ganancia creciente y plena,
se una a ellos este mundo!

LOS NIÑOS BIENAVENTURADOS.

Con alegría lo recibimos
en estado de crisálida;[1176]
así, obtenemos
una prenda[1177] angelical.

1175. La gravedad terrena –cuya influencia decrece en la «atmósfera más alta» (cf. indicación antes del v. 11934)– es usada aquí como metáfora para el peso de lo terrenal, del que se ven liberados los niños bienaventurados.

1176. En la imagen que aquí se emplea confluyen la metamorfosis de la crisálida en mariposa, y –en las nubes– la separación de los cirros respecto de los cúmulos. La crisálida sucede a la oruga, y antecede a la mariposa; Goethe se ha referido en múltiples ocasiones a este desarrollo, tanto en sus escritos científicos –cf. los *Entomologische Studien* («Estudios entomológicos», 1796)– como en su obra poética. Cf. la carta a Schiller del 6/8/1796, en la que afirma que «es el más bello fenómeno que yo conozca en la naturaleza orgánica»; la mariposa nos muestra, «a través de la transformación que ella realiza ante nuestros ojos, la prevalencia de un animal más perfecto frente a otro más imperfecto».

1177. Unterpfand: «prenda» en cuanto objeto que se entrega como garantía por algún tipo de préstamo o crédito. El pasaje es oscuro; no es posible decidir si se alude a Fausto, como una prenda que los ángeles reciben para que ellos se conviertan, junto con ella, en án-

¡Disolved los copos
que lo circundan![1178]
Ya lo ha hecho bello y grande
una vida santa.

DOCTOR MARIANUS[1179]. (*En la celda más alta y pura.*)

Aquí es libre la perspectiva
y es elevado el espíritu.
Allí pasan unas mujeres
flotando hacia arriba.
En medio de ellas, a la magnífica,
con su corona de estrellas,
a la Reina del cielo,
reconozco en su esplendor.

---

geles (Witkowski, 1950: 409), o si el estado de crisálida, en el que reciben los niños bienaventurados a Fausto, debe ser considerado como promesa de una metamorfosis ulterior que conducirá a Fausto a la «vida santa» (FA VII/2, 804).

1178. Cf. Goethe, en comentario acerca de las nubes: «Yo mismo observé con suma claridad cómo se disipaba una de estas nubes: colgaba del pico más escarpado y la iluminaba la luz crepuscular. Con mucha lentitud sus extremos se iban desgajando, algunos copos se desprendían y se elevaban hasta desaparecer, y así, muy despacio fue esfumándose el resto de la masa, apareciendo ante mis ojos como rueca deshilada por mano invisible» (Goethe, 2001: 18). En los escritos sobre meteorología se habla a menudo de «copos desligados». Acerca de los cirros se dice «¡Pero cada vez más alto asciende el noble impulso! / La redención es una leve coerción celestial. / Algo acumulado se suelta, como un copo...» (FA I/25, 258).

1179. Aparecía originalmente como «Pater Marianus». El 18/12/1830 consultó Goethe a la biblioteca de la Universidad de Jena: «Si recuerdo bien, en la Edad Media un teólogo recibió el nombre de Doctor Marianus gracias a su veneración de María y su glorificación dogmáticamente oratoria de esta; me resultaría muy grato recibir informaciones más detalladas al respecto». Se trata de un título –por así decirlo– honorífico que se concedió a Anselmo de Canterbury y a Duns Scoto. Trendelenburg (1921: 623) ha propuesto asociar al personaje con Bernard de Clairvaux, que en Dante (*Paraíso* XXXIII) pronuncia una oración a María.

extasiado

¡Excelsa señora del mundo!,
déjame contemplar
tu misterio, en la desplegada
tienda azul del cielo.
Acepta aquello que mueve
grave y tiernamente el pecho del varón
y que este, con santo placer amoroso,[1180]
trae hasta ti.

Invencible es nuestro arrojo
cuando tú ordenas, sublime;
súbitamente se apacigua el ardor
cuando tú nos satisfaces.
Virgen, pura en el más bello sentido,
madre, de honores digna,
reina elegida por nosotros,
de condición igual a la de los dioses.[1181]
Se entrelazan a su alrededor
ligeras nubecitas;
son penitentes,

1180. Aquí no se trata de impugnar el amor terrenal o de rebajarlo por comparación con el «celestial», sino de proponer una fusión entre ambos; a esto alude más claramente una versión anterior, en la que no se habla de «santo placer amoroso», sino de «ardor y placer amoroso».

1181. Esta misma expresión (*Göttern ebenbürtig*) es aplicada a Helena (v. 7440); cf. v. 8387, donde se dice que Galatea es «de aspecto semejante al de los dioses». En un esbozo sobre teoría del arte de 1814, Goethe incluye a María entre los «moradores originarios del Olimpo cristiano» (WA I, 34.2, 23). Más próximo a esta escena es un cuadro de la *Mater gloriosa* (ca. 1595) atribuido a Benedetto Caliari, que Goethe podría haber visto en 1786 o 1790, cuando el cuadro se encontraba en la Chiesa del Soccorso, iglesia perteneciente a la Casa del Soccorso: una institución pública destinada a asistir a las «muchachas descarriadas».

un delicado pueblo
que, a sus rodillas,
aspira el éter,
demandando gracia.
A ti, Inmaculada,
no te está vedado permitir
que las mujeres fácilmente seducidas
se te acerquen con familiaridad.

Arrastradas por la debilidad,
son difíciles de salvar;
¿quién rompe con sus propias fuerzas
las cadenas de los deseos?
¿Acaso no se desliza, raudo, el pie
sobre un suelo inclinado y liso?[1182]
¿A quién no cautivan una mirada, un saludo,
un halagador aliento?[1183]

MATER GLORIOSA[1184] *se acerca flotando.*

CORO DE MUJERES PENITENTES.

Avanzas flotando hacia las alturas
de los reinos eternos;
¡oye la súplica,

1182. Schöne (FA VII/2, 805) propone entender así, como pregunta, este pasaje, cuyo sentido no resulta enteramente claro.

1183. Cf. las palabras de Margarita en los vv. 3396-3401. El «halagador aliento» al que se hace referencia aquí se corresponde con el «mágico flujo / de su palabra [= de Fausto]» del que hablaba Margarita en su cuarto.

1184. Entre las imágenes de la Virgen que habrían inspirado a Goethe se encuentra la Asunción de María de Tiziano, en Verona, sobre la cual dice Goethe, en el *Viaje a Italia*: «me pareció digno de elogio que la futura divinizada no dirija su mirada hacia el cielo sino hacia sus amigos en la Tierra» (Goethe, 2001: 49).

tú, sin igual;[1185]
tú, llena de gracia!

MAGNA PECCATRIX (ST. LUCAE VII, 36)[1186].

Por el amor, que a los pies
de tu Hijo divinamente transfigurado[1187]
hizo fluir las lágrimas como bálsamo,
a pesar del escarnio del fariseo;
por el recipiente que, en forma tan copiosa,
dejó caer el grato aroma;
por los rizos que tan suavemente
enjugaron los sagrados miembros...

MULIER SAMARITANA (ST. JOH. IV)[1188].

Por la fuente, a la que ya antiguamente

1185. Este verso y el siguiente anticipan los vv. 12070 y s. Originariamente, también toda esta estrofa estaba puesta en boca de Margarita.

1186. Se alude aquí a Lucas 7, 36-50, donde se cuenta la historia de la pecadora que se arrodilla ante Cristo y comienza a regar los pies de este con sus lágrimas y a enjugarlos con sus cabellos. A continuación, se dedica a besar los pies de Cristo y a cubrirlos con perfume. En diálogo con un fariseo, Cristo dice «puesto que ha amado mucho, le son perdonados sus muchos pecados. Al que se le perdona poco ama poco». Y le dice a la mujer: «Tus pecados te son perdonados» (Lucas 7, 47-48). Tradicionalmente, se ha identificado a esta figura con la de María Magdalena.

1187. Aquí y en el 12054 se encuentran las únicas referencias a Cristo presentes en la escena final. Schöne (FA VII/2, 807) encuentra esto en concordancia con el arianismo de Goethe, que se contrapone con la doctrina ortodoxa acerca de una unidad originaria entre el Hijo y el Padre.

1188. En Juan 4, 5 y ss. se cuenta la historia de la mujer de Samaria que se acerca a buscar agua a la fuente de Jacob, junto a la cual está sentado Cristo. Este adivina que la mujer ha tenido cinco maridos, y que convive ahora con un sexto hombre, con el que no está casada; en el diálogo con la samaritana dice Cristo, en referencia a la fuente de Jacob: «El que bebe esta agua tendrá otra vez sed, pero el que beba del agua que yo le diere no tendrá sed jamás; más aún, el agua que yo le daré será en él un manantial que salte hasta la vida eterna». El texto bíblico no establece vinculaciones entre la fuente de Jacob y Abraham; cabe suponer que Goethe propuso la relación aquí para conectar este episodio evangélico con el mundo de los patriarcas del Antiguo Testamento.

Abraham hacía conducir los rebaños;
por el cubo que al Salvador
pudo tocarle, fresco, los labios;
por el manantial puro y rico
que ahora se derrama desde allí,
profuso, eternamente claro,
alrededor de todos los mundos...

MARIA EGYPTIACA (ACTA SANCTORUM)[1189].

Por el lugar altamente consagrado
donde fue depositado el Señor;
por el brazo que me expulsó
de la puerta, dándome una admonición;
por los cuarenta años de penitencia
que guardé fielmente en los desiertos;
por el bendito saludo de despedida
que dejé escrito en la arena...

LAS TRES.

Tú, que a las grandes pecadoras
no les impides acercarse a ti,
y que el premio de la penitencia

1189. El *Acta de los santos*, en diecinueve volúmenes, es una antología de hagiografías cuya idea inicial pertenece al sacerdote H. Rosweyde; la obra fue emprendida por los sacerdotes jesuitas J. Bolland, G. Henschen y D. Papenbroeck, y continuada, con múltiples cambios de dirección y vicisitudes, hasta la actualidad. En el IV volumen, publicado en Amberes en 1675, se cuenta la historia de María Egipciaca, quien vivió como prostituta en Alejandría, y que a los diecisiete años de edad viajó a Tierra Santa, donde continuó llevando adelante una vida disoluta. Cuando intentó ingresar a la Iglesia del Santo Sepulcro para asistir a la ceremonia, sintió que una fuerza invisible le impedía entrar; arrepentida por sus pecados carnales, imploró perdón ante un ícono de la Virgen, y prometió renunciar al mundo. Más tarde ingresó a la iglesia, y, de nuevo ante el ícono, escuchó una voz que la instaba a asumir una vida ascética, a raíz de lo cual la joven se retiró al desierto, donde vivió como eremita durante cuarenta y siete años, hasta su muerte.

acrecientas en la eternidad,[1190]
concédele también a esta alma buena,[1191]
que solo se olvidó una vez,
que no intuyó que pecaba,
tu adecuado perdón.

UNA POENITENTUM[1192] antaño llamada MARGARITA. (*Sumándose a las otras.*)

Mueve, mueve,
tú, sin igual,
tú, plena de esplendor,
tu rostro lleno de gracia hacia mi dicha.[1193]
Aquel al que amé antaño,
ya libre de turbiedad,[1194]

1190. Estos versos remiten quizás a las concepciones de Orígenes, según el cual la *restitutio in integrum* está ligada a un proceso que recorre varios eones.

1191. Se ha discutido largamente si este pedido a la Virgen se relaciona con Margarita o con Fausto. La ambigüedad del pasaje permite múltiples interpretaciones; pero el hecho de que a continuación aparezca Margarita parece sugerir que las tres pecadoras se refieren a ella.

1192. (Latín): «una de las penitentes». La forma correcta para el genitivo plural, en el latín clásico, era *poenitentium*; pero la que emplea aquí Goethe era ya usual en el latín medieval y en el de los humanistas.

1193. Estos versos retoman la plegaria de Margarita en la primera parte (cf. vv. 3587 y ss.).

1194. *Unbetrübt.* El término *trübe* y sus múltiples variantes recorren la obra goetheana (cf. al comienzo de esta obra la «Dedicatoria», v. 2); podría traducirse como «turbio», pero también como «opaco», «empañado», «borroso», «nuboso», «mate», o aun «apesadumbrado». La «turbiedad» se refiere aquí a la existencia terrenal, gravada de pecado y culpa (cf. el v. 11962); pero no habría que atribuirle un sentido meramente negativo. La turbiedad (*die Trübe*) es un término fundamental de la *Teoría de los colores*, donde se dice que la luz divina solo produce el juego de los colores en el ámbito de la turbiedad terrenal. Cf. el siguiente dístico, de 1815: «Pero tú atente con amor / a lo que transparece, a lo turbio»; en el poema «Reencuentro» se lee, a propósito de la luminosidad matinal, que esta «desplegó, frente a lo turbio, / un sonoro juego de colores» (FA I/2, 382 y 491).

regresa.[1195]

NIÑOS BIENAVENTURADOS. (*Acercándose, con movimientos circulares.*)

Ya nos rebasa
con sus poderosos miembros;
pródigamente recompensará
nuestros fieles cuidados.
Fuimos alejados en hora temprana
de los coros de la vida,[1196]
pero este ha aprendido
y nos instruirá.

UNA PENITENTE, antaño llamada MARGARITA.

Rodeado por el noble coro de espíritus,
el recién llegado casi no se da cuenta,
y apenas intuye la vida renovada
se asemeja ya a las santas huestes.
Ved cómo se deshace de todos los lazos terrenos
de la antigua envoltura,
y de la etérea túnica
emerge el vigor de la primera juventud.[1197]
Permíteme instruirlo,
aún lo ciega el nuevo día.

MATER GLORIOSA.

¡Ven! Elévate hacia esferas más elevadas;
cuando te intuya, te seguirá.

DOCTOR MARIANUS. (*Adorando, prosternado.*)

Levantad la vista hacia la mirada salvadora,

1195. En una versión anterior, aparecían a continuación seis versos que remitían a las representaciones iconográficas de la Virgen: «¡Quédate, queda! / Con la Tierra a tus pies, / en tus brazos el dulce, / el más divino de los niños, / coronada de estrellas, / emerges tú del cielo estrellado» (FA VII/I, 735, esbozo H[g1]).

1196. Es decir: de los que viven aún en la Tierra.

1197. Cf. *La ciudad de Dios* de san Agustín XX, 15: «que cada uno recuperará la forma que tuvo en su juventud, si ha muerto en la vejez, o la que tenía en el momento de fallecer, si murió antes».

todas vosotras, tiernas y contritas,
a fin de transformaros,[1198]
testimoniando gratitud.
Que cada sentido perfeccionado
esté preparado para serviros;
Virgen, Madre, Reina,[1199]
Diosa, sigue siendo clemente.

CHORUS MYSTICUS[1200].

Todo lo pasajero
es solo una parábola;[1201]

1198. *Umzuarten*: un término vinculado con la teoría goetheana de la metamorfosis.

1199. Fausto, transfigurado ahora en *doctor marianus*, emplea aquí las tres invocaciones tradicionales para la Virgen –*virgo, mater, regina*–, pero luego añade, en el verso siguiente, el término, inconciliable con el dogma cristiano, de «diosa» (*Göttin*).

1200. En una versión anterior: *Chorus in Excelsis* («Coro en las Alturas»), muy próximo al *Gloria in Excelsis Deo* («Gloria a Dios en las Alturas») de la liturgia en la misa católica y del servicio religioso luterano. Schöne (FA VII/2, 813) señala que la designación definitiva –cabe decir: también la original– no permite percibir quiénes pronuncian los versos finales, que parecen funcionar como un metacomentario tanto respecto de la última escena como de toda la obra. En cuanto al término *mysticus*, es posible encontrar una orientación en el *Diván occidental-oriental* (FA I/2, 489, 1-14), donde, a propósito de los poemas de Hafis («Pero tú eres místico...»), se dice, en las *Notas y tratados*: «el que observa desde lejos los misterios de la Divinidad».

1201. Estos dos primeros versos recuerdan I Cor. 13, 12: «Vemos ahora mediante un espejo, confusamente, entonces veremos cara a cara. Ahora conozco imperfectamente, entonces conoceré como fui conocido». En el *Versuch einer Witterungslehre* («Ensayo de una teoría del clima»): «Lo verdadero, idéntico a lo divino, jamás puede ser conocido por nosotros de manera directa; lo contemplamos solo en un destello, en un ejemplo, símbolo, en fenómenos individuales y afines; los descubrimos como una vida inconcebible, y no podemos, con todo, renunciar al deseo de concebirlo. / Esto vale para todos los fenómenos del mundo palpable, pero en esta ocasión solo hablamos acerca de la teoría del clima, difícil de palpar» (FA I/25, 274).

lo inalcanzable
aquí se vuelve acontecimiento;[1202]
lo indescriptible
aquí es realizado;
lo Eterno-Femenino
nos atrae hacia lo alto.[1203]

FINIS[1204]

1202. Estos dos versos han sido entendidos de múltiples formas; entre ellas: 1) aquí se hace realidad lo que es inalcanzable para los empeños y la inteligencia humanos; 2) el «acontecimiento» que se desarrolla aquí no es «lo inalcanzable», sino su superación; 3) estos versos se refieren a toda la escena como representación teatral, gracias a la cual se torna posible figurar lo suprasensible.

1203. En un esquema para el *Diván occidental-oriental* de mayo de 1818, se lee: «Idea divina | corporeizada en las muchachas | el amor terrenal | atrae hacia lo alto» (FA I/3, 692 y s.). Pero no hay razones para representarse el *Chorus mysticus* como integrado exclusivamente por mujeres. Riemer detalla, a propósito de una conversación que habría tenido con Goethe el 24/11/1809 –pero publicada por este años más tarde–: «Curiosa reflexión de Goethe sobre sí mismo: que él concibe lo ideal bajo una forma femenina, o bajo la forma de la mujer. Que él no sabe cómo es un varón. Representar a este solo le resulta posible en términos biográficos, debe haber en la base algo histórico» (Biedermann/Herwig, 1998: II, 485, nº 3065). No habría que ligar estos versos con un simple contraste entre mujer y varón, sino con los conceptos goetheanos de polaridad y progreso (*Steigerung*); de acuerdo con esto, existen en el ser humano dos tendencias: 1) lo «Eterno-Masculino», que consiste en búsqueda, empeño, actividad; 2) lo Eterno-Femenino, asociado al amor como fuerza conciliadora y salvadora.

1204. El término latino, frecuente en los rollos de escritura de la Antigüedad o en los manuscritos medievales, era infrecuente en tiempos de Goethe, que solo lo emplea en esta ocasión. Asume más de un sentido en vista de que no nos encontramos aquí tan solo con el final de la obra, sino también con el acceso del protagonista a la posibilidad existencial última, la más elevada.

APÉNDICE

Esquemas y esbozos

Esquema para el *Fausto*

No es posible precisar cuándo ha sido realizado este esquema, pero es probable que pertenezca a la época de colaboración con Schiller (ca. 1797-1800). En él se detallan tanto lo escrito hasta el momento como lo meramente planeado.

Aspiración ideal a implicación y empatía con la naturaleza toda.
Aparición del Espíritu como genio del mundo y de la acción.
Pugna entre la forma y lo amorfo.
Preferencia por el contenido amorfo antes que por la forma vacía.
El contenido conlleva la forma, la forma jamás existe sin contenido.
En lugar de unir estas contradicciones, volverlas cada vez más discordantes entre sí.
Aspiración científica clara, fría[:] Wagner.
Aspiración científica vaga, cálida[:] estudiante.
(*Tachado* de la vida acciones esencia).
Goce de vivir de la persona bus[cado] [o: visto] desde afuera 1ª parte.
Goce de actuar hacia fuera y goce con conciencia. Belleza. 2ª parte.
Goce de crear desde adentro. Epílogo y caos en el camino hacia el infierno.

ESBOZO DEL CONTENIDO DE *FAUSTO II* (1816)

Mientras dictaba el texto para el volumen IV, libro 18 de Poesía y verdad, *Goethe concibió la idea de incluir un esbozo de la segunda parte del* Fausto, *ya que no pensaba que fuera a retomar y concluir la obra. Entre el 16 y el 20 de diciembre trazó un resumen exhaustivo del contenido; pero la síntesis no fue incluida finalmente en la autobiografía, ya que entretanto Eckermann había convencido al escritor de apoyarse en ese esquema para avanzar con la composición de la obra. Tal como puede extraerse del texto definitivo del segundo* Fausto, *Goethe se apartó en puntos decisivos de este esquema.*

Al comienzo de la 2ª parte, Fausto se encuentra durmiendo. Está rodeado por coros de espíritus que, en símbolos visibles y cantos graciosos, le representan los goces del honor, de la fama, del poder y el dominio. Encubren en palabras y melodías halagadoras sus propuestas en realidad irónicas. Él se despierta, se siente fortalecido, ha desaparecido toda la anterior dependencia de la sensualidad y la pasión. El espíritu, depurado y renovado, aspira a lo más alto.

Mefistófeles se le acerca y le hace una descripción graciosa y excitante acerca de la Dieta de Augsburgo, que ha convocado el emperador Maximiliano, mientras da por supuesto que todo tiene lugar bajo la ventana, en la plaza, donde Fausto, sin embargo, no logra ver nada. Por fin, Mefistófeles pretende ver, en una ventana del Ayuntamiento, al emperador, que habla con un príncipe, y le asegura a Fausto que el emperador ha preguntado por él, que quiere saber dónde se encuentra y si no se le podrá asignar alguna vez un puesto en la corte. Fausto se deja convencer, y su manto acelera el viaje. En Augsburgo aterrizan en un salón solitario; Mefistófeles parte para espiar. Fausto, entretanto, recae en sus anteriores especulaciones abstrusas y autoexigencias y, cuando Mefistófeles regresa, Fausto impone la extraña condición de que Mefistófeles no ingrese al salón, sino que permanezca

en el umbral; además, que en presencia del emperador no tengan lugar trucos ni espejismos. Mefistófeles accede. Somos traspuestos a un gran salón, donde el emperador, que en ese momento se levanta de la mesa, se acerca a la ventana con un príncipe y admite que desea tener el manto de Fausto para cazar en el Tirol y al día siguiente estar nuevamente de regreso para la sesión. Fausto es anunciado e invitado con cordialidad. Todas las preguntas del emperador se refieren a obstáculos terrenales, y a cómo sortearlos a través de la hechicería. Las respuestas de Fausto aluden a exigencias y medios más elevados. El emperador no lo comprende; el cortesano, aún menos. La conversación se enreda, se atasca y Fausto, desconcertado, se vuelve en busca de Mefistófeles, que aparece de inmediato detrás de él y responde en su nombre. Entonces la conversación se anima, se suman otros personajes, y cada uno está satisfecho con el prodigioso invitado. El emperador pide apariciones, se las prometen. Fausto se aleja para dedicarse a los preparativos. En ese instante, Mefistófeles adopta el aspecto de Fausto a fin de entretener a señoras y señoritas, y finalmente es considerado un hombre de un inapreciable valor, ya que, a través de un leve roce, puede quitar una verruga; mediante un puntapié un tanto rudo, dado con su momificada pata de caballo, puede curar callos; y una doncella rubia no se opone a que él le toque el rostro con sus dedos delgados y puntiagudos en la medida en que el espejo mágico la consuela indicándole, de inmediato, que sus pecas desaparecen una tras otra. Se acerca la noche, surge de manera espontánea un teatro mágico. Aparece la imagen de Helena. Las observaciones de las damas a propósito de esta belleza de bellezas animan una escena por demás temible. Aparece Paris, y con este sucede, por parte de los varones, lo que había ocurrido con Helena por parte de las mujeres. El disfrazado Fausto les da la razón a ambas partes y se desarrolla una escena muy jovial.

No hay acuerdo sobre la elección de la tercera aparición; los espíritus convocados se tornan inquietos; varios espíritus importantes aparecen y se reúnen. Se producen circunstancias extrañas, hasta que finalmente desaparecen al mismo tiempo el teatro y los fantasmas. El verdadero Fausto, iluminado por tres lámparas, permanece en el trasfondo, desvanecido; Mefistófeles surge del polvo, se intuye algo sobre la existencia doble; a nadie le gusta lo ocurrido.

Cuando se encuentra nuevamente con Fausto, Mefistófeles lo encuentra en el estado más apasionado. Fausto se ha enamorado de Helena y ahora pide que el hechicero la consiga y la ponga entre sus brazos. Se encuentran dificultades. Helena pertenece al Orco y puede quizás ser traída mediante artes mágicas, pero no retenida. Fausto no desiste y Mefistófeles lo realiza. Infinito anhelo de Fausto por la más alta belleza una vez que la ha conocido. Un viejo castillo, cuyo propietario combate en Palestina, pero cuyo castellano es un hechicero, ha de ser la residencia del nuevo Paris. Aparece Helena; a través de un anillo mágico, se le ha devuelto la corporalidad. Ella cree que acaba de volver de Troya y que está entrando a Esparta. Encuentra todo desierto, anhela compañía, ante todo masculina, de la que ella no ha podido prescindir a lo largo de su vida. Aparece Fausto y, como caballero alemán, se ve muy extraño frente a la antigua figura heroica. Ella lo encuentra horrible, solo que, cuando él comienza a halagarla, ella va sintiéndose cada vez más atraída, y él se convierte en sucesor de tantos héroes y semidioses. De esta unión nace un hijo que, tan pronto como llega al mundo, baila, canta y corta el aire con pases de esgrima. Ahora bien, hay que saber que el castillo está circundado por una frontera mágica, y solo dentro de ella pueden prosperar estas semirrealidades. El muchacho, que crece constantemente, alegra mucho a la madre. A él todo le está permitido; solo se le prohíbe cruzar un arroyo

determinado. Pero en un día festivo escuche música del otro lado, y ve que los campesinos y soldados danzan. Cruza la línea, se mezcla entre ellos e inicia una reyerta; hiere a muchos, pero al final es asesinado por una espada consagrada. El castellano hechicero rescata el cadáver. La madre no tiene consuelo y, mientras Helena se retuerce las manos en su desesperación, se quita el anillo y cae en brazos de Fausto que, sin embargo, solo abraza una vestimenta vacía. Madre e hijo han desaparecido. Mefistófeles, que hasta ese momento ha sido testigo de todo bajo la forma de una vieja criada, intenta consolar a su amigo e infundirle el placer de la posesión. El señor del castillo ha sido muerto en Palestina, los monjes quieren apropiarse de su patrimonio, las bendiciones de estos anulan el círculo mágico. Mefistófeles aconseja apelar a la fuerza física y le presenta a Fausto tres cómplices: Arrebatador, Pronto Botín y Atesorador. Fausto cree encontrarse ahora bien provisto y se deshace de Mefistófeles y el castellano; combate contra los monjes, venga la muerte de su hijo y conquista importantes bienes. Entretanto, envejece y el modo en que continuarán las cosas se mostrará si reunimos, en el futuro, los fragmentos o, antes bien, los pasajes elaborados en forma dispersa de esta 2ª parte, y gracias a ello rescatamos algo; lo cual resultará interesante para los lectores.

PRIMER ESBOZO PARA EL ANUNCIO DE *HELENA*

En 1826, en cuanto hubo terminado el III acto de Fausto II, *Goethe se mostró dispuesto a publicar lo que hasta el momento había escrito para la segunda parte. En vista de que los lectores no podían saber cómo relacionar ese material con la primera parte de la obra, el escritor se propuso redactar una guía que les ayudara a orientarse. El 10 de junio de 1826 escribió este esbozo, que sin embargo no fue publicado, y que muestra ostensibles diferencias con la versión final.*

Helena, fantasmagoría clásico-romántica, interludio del *Fausto.*

En concordancia con la antigua obra para títeres, basada en la antigua trama sobre Fausto, en la 2ª parte de mi tragedia debía representarse también la temeridad con la que Fausto desea arrojarse en brazos de la más hermosa mujer de la que nos habla la tradición, la bella Helena de Grecia. Pero esto no podía ser conseguido a través de los camaradas del Blocksberg, tampoco a través de la fea Enyo, emparentada con las brujas y los vampiros nórdicos, sino –en vista de que, en la 2ª parte, todo se encuentra en un nivel más alto y más noble– en los abismos montañosos de Tesalia, en inmediata cercanía de las demónicas sibilas, quienes, a través de extrañas negociaciones, consiguen por fin que Perséfone le permita a Helena reaparecer en la realidad, con la condición de que ella no vuelva a disfrutar de la vida en ningún otro lugar que en el verdadero suelo de Esparta; también con la condición de que todo lo demás, así como la conquista de su amor, tenga lugar por vías humanas; esto no ha de ser permitido, pues, estrictamente por medio de introducciones fantásticas.

La obra empieza, pues, ante el palacio de Menelao en Esparta, donde Helena, acompañada por un coro de mujeres troyanas, aparece recién arribada, tal como da a entender con sus primeras palabras.

Muy admirada y muy difamada, yo, Helena,
vengo de la playa a la que acabamos de arribar,

No podemos adelantar más acerca del desarrollo y el contenido de la obra.

Este interludio había sido dispuesto ya sin más en la primera concepción del todo y de vez en cuando se había pensado en el desarrollo y la ejecución, respecto de lo cual no podría dar cuenta. Solo quiero señalar que, en la correspondencia de Schiller de 1800, se alude a este trabajo como a algo seriamen-

te emprendido, a propósito de lo cual recuerdo muy bien que, de cuando en cuando, por incitación de mi amigo, se retomó la tarea, y también se trajo a la memoria el largo tiempo transcurrido, como también otras cosas que antes había hecho.

Al preparar la edición completa de mis obras, se echó mano también de este bien resguardado manuscrito, y con un ánimo renovado se concluyó este interludio, que fue tratado con tanta más minuciosidad cuanto que puede existir de manera independiente, y será incluido en el 4º volumen de la nueva edición, bajo la rúbrica «Obras dramáticas».

SEGUNDO ESBOZO DE UN ANUNCIO DE *HELENA*

En diciembre de 1826, volvió a dictar Goethe una síntesis de la acción que precede a la aparición de Helena: «Antecedentes de Helena», según se lee en el diario. Las diferencias entre este esbozo y la versión final permiten ver que, en los últimos años de vida, Goethe introdujo cambios fundamentales en la concepción de la segunda parte.

El carácter de Fausto, a la altura a la cual lo ha llevado la nueva conformación desde el viejo y rudo cuento maravilloso popular, representa a un hombre que, sintiéndose impaciente e incómodo en los límites generales de esta Tierra, considera que la posesión del saber más elevado, el goce de los bienes más hermosos es incapaz de satisfacer en lo más ínfimo su anhelo; un espíritu que, pues, volviéndose en todas las direcciones, retorna cada vez más infeliz.

Este ánimo es tan análogo al moderno que varias buenas cabezas se sintieron instadas a encontrar la solución para una tal tarea. El modo en que me conduje aquí ha encontrado reconocimiento; hombres excelentes han pensado sobre esto y comentaron mi texto, lo cual reconocí con gratitud. Pero no tuve que sorprenderme de que aquellos que llevaron a cabo una continuación y complementación de mi fragmen-

to no hayan arribado a la idea tan obvia de que, al elaborar una segunda parte, hay que elevarse necesariamente por encima de la anterior esfera cargada de penurias y conducir a un hombre tal hacia regiones más elevadas, a través de circunstancias más dignas.

Cuando comencé con esta empresa, ella se encontraba en silencio ante mí, exhortándome de vez en cuando a alguna reelaboración, con lo cual yo preservé mi secreto cuidadosamente ante todos y cada uno, siempre con la esperanza de llevar la obra a un final deseado. Pero ahora ya no puedo contenerme y, en ocasión de la edición completa de mis empeños, ya no quiero guardar ningún secreto ante el público; antes bien, me siento obligado a presentar paulatinamente todos mis esfuerzos –aun de manera fragmentaria–.

Por ello me decidí a publicar el pequeño drama mencionado más arriba, que está cerrado en sí mismo y se ajusta a la 2ª parte del *Fausto*, en la próxima entrega.

Pero para que quede zanjado en alguna medida el gran abismo que separa al conocido cierre lastimero de la 1ª parte del ingreso de una heroína griega, espero que se acepte de buen grado, en primer lugar, una descripción de los hechos precedentes, y que, de momento, se encuentre esto suficiente.

La antigua leyenda dice, en efecto, y la obra para títeres no deja de llevar esto a la escena, que Fausto, a causa de su enorme arrogancia, demanda de Mefistófeles la posesión de la bella Helena de Grecia, y que el demonio, después de alguna oposición, lo ha complacido. Era para nosotros un deber no omitir un motivo tan importante en nuestra elaboración; y lo que sigue esclarecerá quizás de qué modo intentamos resolverlo, qué introducción encontramos apropiada para ello.

En una gran fiesta en la corte del emperador de Alemania se les pide a Fausto y Mefistófeles que hagan aparecer espíritus; de mala gana, pero bajo apremio, invocan los demandados ídolos de Helena y Paris. Paris aparece, las muje-

res quedan fascinadas en una medida ilimitada; los varones intentan mitigar el entusiasmo mediante críticas aisladas, pero en vano. Aparece Helena; los varones están fuera de sí, las mujeres la contemplan con atención y se ocupan de destacar burlonamente el tosco pie heroico, el color marfil del rostro –posiblemente pintado–; pero, en especial, se dedican, a través de narraciones a menudo fundadas, por cierto, en la historia verdadera, a proyectar sobre la magnífica personalidad una luz desdeñosa. Fausto, arrebatado por la belleza sublime, se atreve a tratar de desplazar a Paris, que se inclina para abrazarla; un rayo lo derriba, las apariciones se desvanecen, la fiesta concluye en un tumulto.

Fausto es traído nuevamente a la vida de un estado de sonambulismo pesado, prolongado, durante el cual sus sueños se despliegan de manera visible y detallada ante los ojos del espectador; emerge del sueño exaltado y, totalmente obsesionado con la más elevada contemplación, le exige vehementemente la posesión de ella a Mefisófeles. Este, que no quiere confesar que, en el Hades clásico, no tiene nada que decir, y que allí ni siquiera es visto con agrado, se sirve de su medio –antes probado– de arrastrar a su amo en diferentes direcciones. Aquí nos enfrentamos con hechos variados que requieren mucha atención y, por último, a fin de calmar la creciente impaciencia de su señor, Mefistófeles lo convence para que, por así decirlo, en su camino hacia la meta, visite al Doctor y Profesor Wagner, que posee una posición académica, y al que encuentran en su laboratorio, donde se vanagloria enormemente por el hecho de que, en ese momento, está generándose un hombrecito por medios químicos.

Este ser hace estallar en ese instante el matraz de cristal y aparece como un enano bien formado y movedizo. La receta para su gestación es interpretada en forma mística; él da pruebas de sus propiedades; en particular, se muestra que en él está contenido un calendario de la historia uni-

versal; él sabe, en efecto, indicar en cada instante lo que ha ocurrido entre los hombres desde la formación de Adán bajo la misma constelación del Sol, la Luna, la Tierra y los planetas. A título de prueba, anuncia de inmediato que esa noche coincide con la hora en que fue preparada la batalla de Farsalia, y que tanto César como Pompeyo pasaron en vela. A propósito de esto, entra en discusiones con Mefistófeles, que, por indicación de los benedictinos, no quiere admitir que el inicio de aquel gran acontecimiento mundial haya tenido lugar a esa hora, y lo posterga algunos días. Se le objeta que el diablo no puede invocar a los monjes. Pero como él insiste obstinadamente en este derecho, la disputa se perdería en una controversia cronológica irresoluble si el hombrecito químico no diera otra prueba de su profunda naturaleza histórico-mítica y señalara que, en ese mismo tiempo, comienza la fiesta de la Noche de Walpurgis clásica, que ha sido celebrada siempre en Tesalia desde los inicios del mundo mítico y, según la conjunción de la historia universal determinada a través de épocas, fue realmente la causa de aquel infortunio. Los cuatro deciden viajar allí y Wagner, en toda su premura, no olvida llevar una redoma pura a fin de reunir, de ser posible, aquí y allá los elementos necesarios para una mujercita química. Se guarda el cristal en el bolsillo izquierdo del saco; al hombrecito químico, en el derecho y así se confían al manto mágico. Un ilimitado enjambre de anotaciones geográfico-históricas sobre las regiones que recorren, procedentes de la boca del hombrecito metido en el bolsillo, no les permite tomar conciencia de la enorme velocidad del instrumento de vuelo, hasta que finalmente llegan a la llanura de Tesalia, bajo la clara luz de la Luna, que ya empieza a atenuarse. Aquí, en suelo pagano, se encuentran en primer lugar con Ericto, quien percibe ávidamente el indeleble aroma a descomposición de esos campos. A ella se ha unido Erictonio, y ahora es demostrada etimológica-

mente la estrecha afinidad entre ambos, de la que nada sabe la Antigüedad; infelizmente, como él no se mantiene fácilmente en pie, ella debe tenerlo con frecuencia en brazos e incluso, como en el niño prodigio nace una extraña pasión por el hombrecito químico, debe cargar a este en el otro brazo, ante lo cual Mefistófeles no se abstiene de decir sus maliciosas glosas.

Fausto inicia una conversación con una esfinge que reposa sobre sus patas traseras; las preguntas más abstrusas reciben, hasta el infinito, respuestas no menos enigmáticas. Un grifo que presta atención junto a la esfinge, en la misma posición que esta, y que cuida el oro, habla de vez en cuando sin proporcionar con ello el más mínimo esclarecimiento. Una hormiga colosal, igualmente dedicada a la búsqueda de oro, que se suma a ellos vuelve aún más confusa la conversación.

Pero ahora, cuando la inteligencia desespera en medio de escisiones, ya no es posible confiar tampoco en los sentidos. Aparece Empusa, que en honor de la fiesta de este día se ha colocado una cabeza de asno y que, cambiando permanentemente de forma, estimula a las demás figuras decididas, no a la transformación, pero sí a una constante impaciencia.

Ahora aparece un número inmensamente mayor de esfinges, grifos y hormigas, que se desarrollan, por así decirlo, de manera espontánea. Pululan en todas direcciones y corren, por lo demás, todos los monstruos de la Antigüedad, quimeras, tragelafos, grillos; entre ellos, numerosas serpientes de múltiples cabezas. Arpías revolotean y aletean como murciélagos en círculos inciertos; el propio dragón Pitón aparece en plural, y las aves rapaces de Estinfalia, con picos afilados y patas palmípedas, cruzan una tras otra rápidas como flechas y haciendo gran estrépito. De pronto, sin embargo, pasa por encima de todos, como una nube, una banda de sirenas que cantan y tintinean; se precipitan en el Peneo

y se bañan en él, emitiendo susurros y silbidos; luego se suben, ante todo, a las plantas del río y entonan las canciones más dulces. En primer lugar, disculpa de las Nereidas y los Tritones, a los que, a causa de su conformación, y a pesar de la proximidad del mar, no se les permite asistir a esta fiesta. Pero entonces invitan a todos los presentes, con la mayor insistencia, a disfrutar en su totalidad de los diversos mares golfos, islas y costas de la región; una parte de la multitud accede a la atractiva invitación y se precipita mar adentro.

Nuestros viajeros, más o menos habituados a tales espectros, dejan que todo esto resuene a su alrededor casi sin advertirlo. El hombrecito químico, acercándose sigilosamente a la tierra, extrae del humus una cantidad de átomos fosforescentes, algunos de los cuales irradian un fuego azul; otros, uno purpúreo. Se los entrega concienzudamente a Wagner para que los guarde en la redoma, aunque duda que, a partir de ellos, sea posible formar en el futuro una mujercita química. Pero cuando Wagner, a fin de observarlos de más cerca, los sacude intensamente, aparecen, apiñados en cohortes, los seguidores de Pompeyo y de César, con el propósito de reapropiarse quizás violentamente de los miembros de sus individualidades con vistas a una legítima resurrección. Casi consiguen apoderarse de sus cuerpos inanimados, pero los cuatro vientos, que esta noche soplan incesantemente unos contra otros, protegen a los actuales propietarios, y los espectros tienen que contentarse con saber, desde todas partes, que las partes de su grandeza romana hace tiempo fueron dispersadas por los aires, y que fueron recibidas y reelaboradas a través de millones de series de formaciones.

El tumulto no se reduce a raíz de esto; solo se calma, hasta cierto punto, en un instante, en la medida en que la atención se dirige al centro de la amplia y vasta planicie. Allí el suelo comienza a temblar, se hincha y se forma una serie de montañas hacia arriba, hasta llegar a Scotusa; hacia

abajo, hasta el Peneo, con la amenaza incluso de bloquear el río. Asoman y comienzan a abrirse camino la cabeza y los hombros de Encelado, quien no dejó de apoderarse de esta importante hora aproximándose furtivamente bajo el mar y la tierra. Desde varios acantilados flamean llamas fugaces; filósofos de la naturaleza que, en esa ocasión, no podían faltar, Tales y Anaxágoras, inician una violencia disputa acerca del fenómeno. El primero, atribuyendo todo al agua y la humedad; el segundo, viendo por todas partes masas fundidas y en proceso de fusión, discurren sus solos frente a los silbidos del coro; ambos citan a Homero y cada uno invoca como testigos al pasado y el presente. Tales se refiere en vano a las mareas vivas y las inundaciones con didáctica autocomplacencia; Anaxágoras, salvaje como el elemento que lo domina, desarrolla un apasionado discurso, predice una lluvia de piedras, que entonces cae, de inmediato, desde la Luna. La multitud lo ensalza como un semidiós, y su rival debe replegarse a la costa del mar.

Pero aún no se han afirmado y confirmado los desfiladeros de las montañas y las cumbres cuando, desde los abismos que se abren en torno, los pigmeos brotan y se apoderan, pululantes, de los brazos y hombros del gigante aún hincado, y se sirven de esos miembros como un área de danza y recreación; entretanto, incontables bandas de grillas recorren, chillando, la cabeza y los cabellos del gigante, como si estos fueran bosques impenetrables y, antes del final de la fiesta general, anuncian una divertida lucha.

Que aquel que pueda se imagine todas estas cosas, y algunas más, como simultáneas, tal como tienen lugar. Mefistófeles, entretanto, ha conocido a Enyo, cuya grandiosa fealdad lo ha sacado casi de quicio y lo aterrorizó, generándole interjecciones groseras y ofensivas. Pero él se recompone y, en consideración de los nobles ancestros y la importante influencia de Enyo, intenta conquistar su favor. Logra ponerse

de acuerdo con ella y establece un pacto cuyas condiciones públicas no significan mucho, en tanto las secretas son más llamativas y ricas en consecuencias. Fausto, por su parte, se ha presentado ante Quirón, que, como habitante de las montañas vecinas, hace su ronda habitual. Tiene lugar una conversación seriamente pedagógica con este protocortesano, en la cual no son interrumpidos, pero sí perturbados por un grupo de lamias que se mueven constantemente entre Quirón y Fausto; seres atractivos de toda clase, rubios, castaños, grandes, pequeños, de miembros delicados y robustos; cada uno habla o canta, grita o danza, se precipita o gesticula, de modo que, si Fausto no recibiera la más elevada imagen de la belleza en sí misma, debería ser necesariamente seducido. También Quirón, mientras tanto, el anciano, inconmovible, se propone explicarle las máximas al conocido nuevo y sensato, para lo cual da forma a sus valiosos héroes; entonces, se narra la historia de los argonautas y se cierra con Aquiles. Pero cuando el pedagogo se dispone a arribar al resultado de sus empeños, se produce algo horrible; pues los héroes siguen viviendo y actuando como si no hubieran sido instruidos.

Como Quirón se entera de cuáles son el deseo y el propósito de Fausto, se regocija nuevamente de ver a un hombre que demanda lo imposible, tal como él se lo ha concedido siempre a sus discípulos. Al mismo tiempo, le ofrece al héroe moderno su estímulo y guía, lo lleva a cuestas de un lado a otro sobre su ancho lomo por todos los vados y gravas del Peneo, deja Larissa a su derecha; le muestra a su jinete, aquí y allá, el lugar en que el infortunado rey de Macedonia tomó aliento, durante algunos minutos, en la más amarga huida. Así llegan, cuesta abajo, hasta el pie del Olimpo; aquí se topan con una larga procesión de sibilas, compuesta por un número muy superior a doce. Quirón describe como a viejas conocidas a las primeras que pasan, y encomienda su aprendiz a la sensata e inteligente hija de Tiresias, Manto.

Esta le revela a Fausto que el camino hacia el Orco ha de abrirse enseguida, aproximadamente a la hora en que antaño el monte debió abrirse para dejar que cayeran muchas grandes almas. Esto realmente sucede y, favorecidos por el instante del horóscopo, descienden todos en silencio. De pronto, Manto cubre a su protegido con el velo y lo aparta del camino en dirección a las paredes rocosas, de modo que él teme asfixiarse y morir. Al hombre, que de inmediato es cubierto nuevamente con el velo, le explica por qué debe tener esta cautela: arriba, en el desfiladero, los aguarda la cabeza de la Gorgona, que ha ido tornándose cada vez más grande y ancha con el correr de los siglos; Proserpina prefiere apartarse de la planicie porque los espectros y monstruos reunidos, espantados por su aparición, se dispersan de inmediato. Manto, a pesar de sus altos dones, no se atreve a mirarla; si Fausto la hubiera contemplado, habría sido aniquilado de inmediato, de modo que nunca más habría sido posible encontrar nada de su cuerpo ni de su espíritu en el universo. Así llegan, finalmente, al inconmensurable dominio de Proserpina; aquí hay ocasión para ilimitados incidentes, hasta que Fausto, una vez presentado, es bien recibido como un segundo Orfeo, aunque su pedido es considerado un tanto extraño. El discurso de Manto como representante debe ser significativo, ella invoca en primer lugar la fuerza de los ejemplos, expone detalladamente los favores recibidos por Protesilao, Alceste y Eurídice. ¡La propia Helena ha recibido ya el permiso de volver a la vida para unirse a Aquiles, por el que había sentido un amor temprano! No podemos revelar nada acerca del resto de la acción y del desarrollo del discurso; menos aún de la perorata a través de la cual la reina, conmovida hasta las lágrimas, enuncia su asentimiento y remite al peticionario a los tres jueces, en cuya férrea memoria se encuentra grabado todo lo que parece desvanecerse, corriendo a sus pies, en la corriente del Leteo.

Aquí se sabe que una vez le fue concedido a Helena volver a la vida bajo la condición de que se alojara y permaneciera en la isla de Leuce. Ahora debe retornar igualmente al suelo de Esparta a fin de presentarse, como un ser auténticamente vivo, en una imaginaria casa de Menelao, donde queda confiada al nuevo pretendiente la medida en que él pueda influir sobre el espíritu viviente y la sensibilidad receptiva de Helena y conquistar sus favores.

Aquí comienza ahora el interludio mencionado; sin duda, suficientemente vinculado con la marcha de la acción principal, pero, por causas que se desarrollarán más adelante, es presentado en esta ocasión en forma aislada.

Este breve esquema tendrá que ser, por cierto, presentado ante el público ejecutado y ornamentado con todas las ventajas del arte poética y del arte retórica; pero, tal como fue expuesto, puede servir entretanto para dar a conocer aquellos antecedentes que es preciso conocer con precisión, y en los que hay que reflexionar con detalle, en cuanto precedentes del anunciado «Helena, un interludio clásico-romántico-fantasmagórico del *Fausto*».

ÍNDICE

COLIHUE ☾ CLÁSICA

TÍTULOS PUBLICADOS

- *Manuscritos económico-filosóficos de 1844,* **Karl Marx**
- *Hamlet,* **William Shakespeare**
- *Discurso del método,* **René Descartes**
- *Otelo, el moro de Venecia,* **William Shakespeare**
- *Hojas de hierba,* **Walt Whitman**
- *Crimen y castigo,* **Fiódor Dostoievski**
- *El rey Lear,* **William Shakespeare**
- *Poética,* **Aristóteles**
- *Iluminaciones,* **Arthur Rimbaud**
- *Una vuelta de tuerca,* **Henry James**
- *Las flores del mal,* **Charles Baudelaire**
- *Tragedias I,* **Eurípides**
- *Las penas del joven Werther,* **Johann Wolfgang von Goethe**
- *Romeo y Julieta,* **William Shakespeare**
- *Los papeles de Aspern,* **Henry James**
- *Ética Nicomaquea,* **Aristóteles**
- *El Príncipe,* **Nicolás Maquiavelo**
- *Macbeth,* **William Shakespeare**
- *El proceso,* **Franz Kafka**
- *Memorias del subsuelo,* **Fiódor Dostoievski**
- *Las mil y una noches,* **Anónimo**
- *Utopía,* **Tomás Moro**
- *Comedias completas,* **Terencio**
- *Una casa de muñecas. Un enemigo del pueblo,* **Henrik Ibsen**
- *Frankenstein,* **Mary W. Shelley**
- *Edipo rey. Edipo en Colono. Antígona,* **Sófocles**

- *Los hermanos Karamázov,* **Fiódor Dostoievski**
- *Confesiones,* **San Agustín**
- *Peer Gynt. El pato salvaje. Hedda Gabler,* **Henrik Ibsen**
- *Enéadas. Textos esenciales,* **Plotino**
- *Elogio de la Locura,* **Erasmo de Rotterdam**
- *Pensamiento y habla,* **Lev Vigotski**
- *Obra poética,* **Stéphane Mallarmé**
- *Convivio,* **Dante Alighieri**
- *La filosofía en el tocador,* **Marqués de Sade**
- *Poesía completa,* **Catulo**
- *Epistolario,* **Baruch Spinoza**
- *Discurso de la servidumbre voluntaria,* **Étienne de La Boétie**
- *Fedón,* **Platón**
- *Arte de amar,* **Ovidio**
- *Tratado de la reforma del entendimiento,* **Baruch Spinoza**
- *Crítica de la razón pura* (2ª ed.), **Immanuel Kant**
- *Poema de Mio Cid,* **Anónimo**
- *Categorías,* **Aristóteles**
- *Catilinarias,* **Cicerón**
- *Textos literarios,* **Nicolás Maquiavelo**
- *Madame Bovary,* **Gustave Flaubert**
- *El profeta. El loco. El vagabundo. El jardín del profeta,* **Khalil Gibrán**
- *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde,* **Robert L. Stevenson**
- *Cuentos completos,* **Edgar Allan Poe**
- *Cuadernos de arte, literatura y ciencia,* **Leonardo da Vinci**
- *Acerca del alma,* **Aristóteles**
- *Crítica de la razón práctica,* **Immanuel Kant**
- *El hombre que fue Jueves,* **G. K. Chesterton**
- *Romancero,* **Gloria Chicote (compiladora)**
- *Evgueni Onieguin,* **Alexandr Pushkin**
- *Tragedias II,* **Eurípides**
- *El Maestro,* **San Agustín**

- *Banquete,* **Platón**
- *El primo Basilio,* **José Maria Eça de Queirós**
- *Fausto,* **Johann Wolfgang von Goethe**
- *El jugador,* **Fiódor Dostoievski**
- *Teatro completo,* **Anton Chéjov**
- *Teatro completo,* **Iván S. Turguéniev**
- *Teatro completo,* **Alexandr Pushkin**
- *El Ateneo,* **Raul Pompeia**

TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

- *El retrato de Dorian Gray,* **Oscar Wilde**
- *Poesía completa,* **César Vallejo**
- *Moby Dick,* **Herman Melville**
- *Cándido,* **Voltaire**
- *Opúsculos morales,* **Giacomo Leopardi**

Esta edición
de 2000 ejemplares
se terminó de imprimir en
Al Sur Producciones Gráficas S.R.L.,
Wenceslao Villafañe 468,
Buenos Aires, Argentina,
en agosto de 2015.

Producto de un largo proceso de escritura que se extendió entre los años 1772 y 1831, el ***Fausto*** de **Johann Wolfgang von Goethe** es una de las obras fundamentales de la literatura universal. Basada en una honda reflexión sobre las condiciones de vida del hombre, en particular, sobre las limitaciones del conocimiento humano, la tragedia enlaza de modo original motivos tales como la tensión entre acción y deseo y la dialéctica entre revolución y conservación. El texto de Goethe elabora poéticamente las transformaciones y conflictos históricos de finales del siglo XVIII y principios del XIX y se alza, desde su misma forma fragmentaria y heterogénea, como una de las meditaciones más imponentes sobre el carácter inacabado, contradictorio y violento del individuo moderno.

La introducción, la traducción directa del alemán y las notas del presente volumen, que incluye completas la primera y la segunda parte de la tragedia, así como esquemas y esbozos previos a su publicación, han estado a cargo del doctor *Miguel Vedda*, profesor titular de Literatura Alemana de la Universidad de Buenos Aires e investigador del CONICET, quien también ha traducido para la colección ColihueClásica *El proceso* de Franz Kafka y los *Manuscritos económico-filosóficos* de Karl Marx.



